

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

A téri illúziókeltés lehetőségei a szobrászatban

DLA értekezés

Zielinski Tibor

2014

Témavezetők:

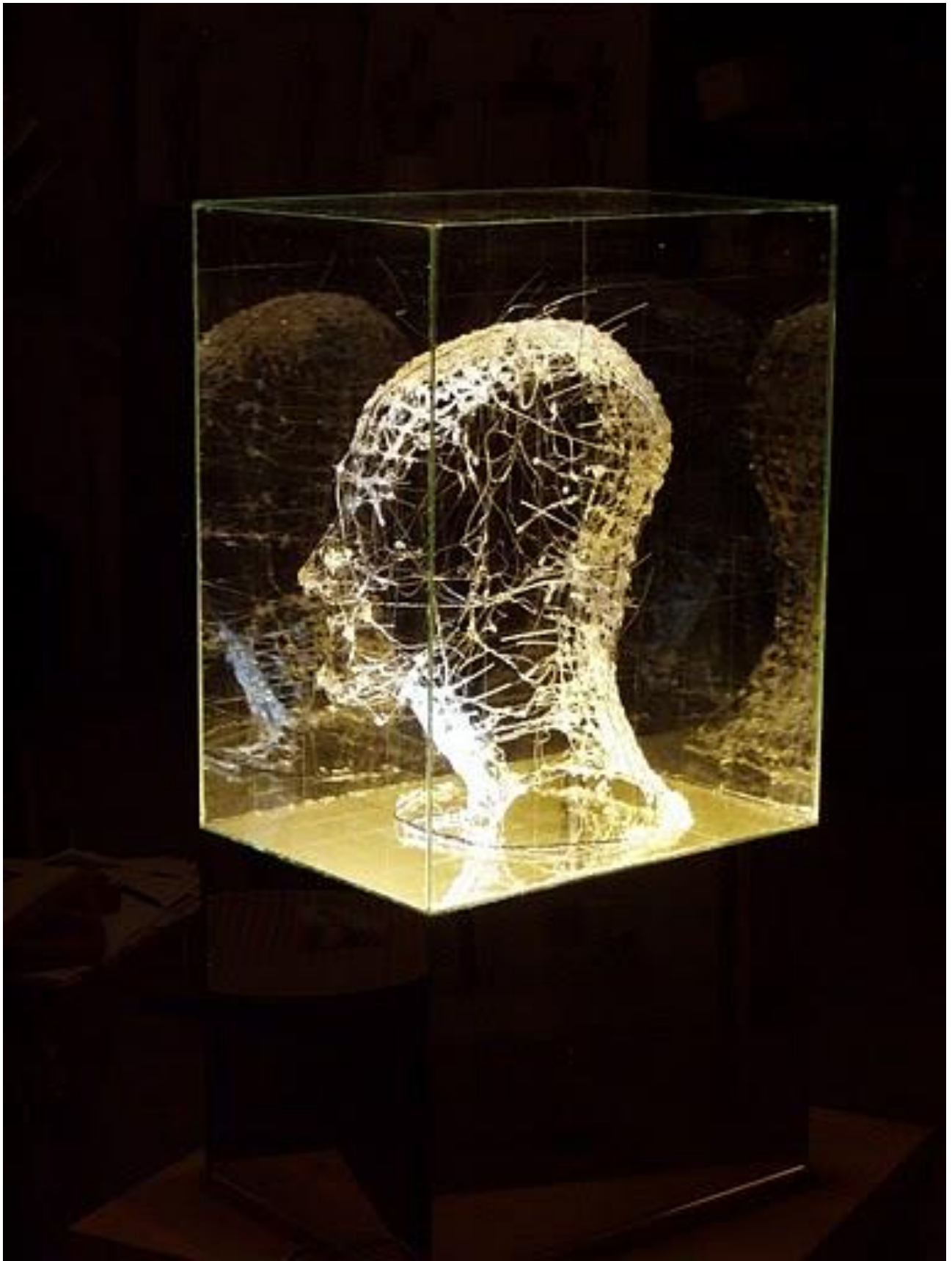
Körösényi Tamás Dr. habil

Egyetemi docens

Sass Valéria, Dr. habil DLA

Egyetemi docens

Tartalomjegyzék	
Bevezető	3
I. Illúziókeltés a szobrászatban	7
1.1. Mimézis, imitáció a képzőművészetben	7
1.2. A szerkesztett perspektíva és a trompe-l'oeil szerepe a téri illúziókeltésben	9
1.3. Az illúziókeltés a szobrászatban, Leonardo korában	11
1.4. Illúziókeltés az Op art-ban	14
1.5. A negatív plasztika illúziókeltő hatása	16
1.6. Illúziókeltés az absztrakt szobrászatban	17
1.7. A szobrászat hogyan kezdte elhódítani a téri illúziókeltést a festészettől a 20. század kezdetétől. Térillúzió. az üres tér jelentősége Picasso. Calder. Moore és Giacometti szobrászatában	20
1.8. Illúziókeltés mimézis alkalmazásával a kortárs szobrászatban	24
1.9. Illúziókeltés a filmművészetben, 3D mozi	25
1.10. A tapintási illúzió	25
1.11. Téri Illúziókeltés transzparens anyagok használatával a kortárs szobrászatban	27
II. A harmadik dimenzió túli jelenségek érzékeltetése a szobrászatban	29
2.1. Illúziókeltő jelenségek: Pareidolia, abszurd perspektíva és anamorfózis	29
2.2. A narratív, illusztratív művészet és a spiritualitás	32
2.3. A gondolati és a tudati illúzió	36
2.4. Az abszurd hologram	43
2.5. Az anyagi lét nem más, mint illúzió – a Májá és a Biocentrizmus	44
2.6. Nincs tér, nincs távolság, nincs anyag	47
III. A mestermunka és előzményei	50
3.1 Westminster Light	50
3.2. A vitrin hatása	51
3.3. Trivio	52
3.4. Mestermunka – Kapuk, Milánó	55
Konklúzió	59
Képek jegyzéke	61
Irodalomjegyzék	62
Internet	64
Kinematográfia	65
Önéletrajz	67



Bevezető

Kiinduló feltételezésem, hogy az illúzió valamilyen formában szinte minden műalkotásban jelen van.

„Az illúzió nem csak téri illúzió lehet, hanem lehet egy elérendő, megszerzhető állapot, egy ideális helyzet egy vágyott létezési minőség, amelyek nem feltétlenül a háromdimenziós tér valamely megjelenítéséhez kapcsolhatók. Az egész „utópizmus hagyomány”, ami Platontól, Campanellától át Thomas Morus-ig, no persze Marxig és Leninig folytatható, nem igazán a létező tér dimenziói szerint elrendezett, az ideális államok képével dolgozott. Az érzékeny azonosítható három dimenzió túl az idő, az ideális/reális, morális/amorális, az elérhető/nem elérhető, de a céljainkat legitimáló minőségek dimenziói szaporították az utópizmus képzetes terének dimenzióit. Valójában az illúziók tere hat-hét sőt még több dimenziós tér, amennyiben a közeli/távoli, a kezelhető és a csak vágyott dimenziók mindegyik „tengely mentén” elhelyezhető, ergo épp mint a három dimenziós térben a közel/távol, a megváltoztatható/nem megváltoztatható minőségei jelentik a távlatot valamely képzetes tér illúzió világában. Az illuzionizmus igazán veszélyes – egzisztenciálisan életbevágó – módoszataival a szocialista utópisták és a nemzeti szocialista utópisták próbálkoztak és a számlájukra írható óvatos becslések szerinti 10 millió halott, akiknek ez az utópizmus „nem jött be”¹.

Létezik azonban olyan téri illúziókeltés is, mely nem igazán kapcsolható a fent említett „utópizmus hagyományához”, mégis túlmutat a megszokott háromdimenziós téri ábrázolásokon. Kutatásom a továbbiakban arra irányul, hogy az ismert térábrázolásokon túlmutató műalkotások, a szobrászat keretein belül hogyan jelennek meg, és egyes esetekben hogyan kísérik meg a harmadik dimenzió túli világ érzékeltetését.

Írásom alapvetően három fő területet tárgyal:

- Az első rész az illúzió fajtáit taglalja, tekintettel a természetelvű mimézistől a harmadik dimenzió túli érzeteket, gondolatokat keltő műfajokra, műalkotásokra. Elsősorban azokat az általánosan ismert illúziókeltő művészeti eszközöket, természeti jelenségeket rendszerezem, amelyekkel a legtöbb ember találkozott már. Ezekből kiindulva kutatom azokat a jelenségeket, melyek a harmadik dimenzió túli világokba engednek betekintést, legalábbis a művészet eszközeivel olyan érzeteket keltenek, melyek túlmutatnak a közismert dimenziókon. A mimézissel kezdem, mint a legismertebb illúzióval, , aztán a reneszánsz perspektívától a trompe-l'oeil hatáson keresztül eljutok az op-art szemeket bizsergető illúziókeltéséhez, majd az absztrakt művészet illúziókeltési lehetőségeit járom körül.

- A második rész a gondolati, tudati illúzióval foglalkozik, a májá és a biocentrizmus fogalmával, az ezekkel kapcsolatos kortárs tendenciákkal, műalkotásokkal. A tér, a távolság, az anyag tulajdonságait

¹ Sóllymos Sándor, Dr. Habil. Ybl díjas építész, tanszékvezető, egyetemi docens, Magyar Képzőművészeti Egyetem. Az idézett szöveg konzultáció eredményeként került a szövegbe.

járom körül. Összefüggéseket keresek az anamorfózis, a pareidolia, abszurd perspektíva az abszurd hologram és a spiritualitás, a gondolati és a tudati illúzió között.

- A harmadik részben a saját művészetemről írok, a mestermunka előzményeiről és a mestermunkáról.

Dolgozatom a következő kérdések megválaszolására irányul:

Van-e létjogosultsága a szobrászatban az illúzióról beszélni, hiszen a szobrászat alatt hagyományosan tömör anyagból készült háromdimenziós műveket értenek?

Az illúziókeltés különböző fajtái milyen módon kapcsolódnak a képzőművészetekhez, ezen belül a szobrászathoz?

Hogyan lehet anyagtalan hatást elérni a szobrászatban?

Alkalmos-e a fény és a transzparencia alkalmazása a szobrászatban a tér illúziójának kibővítésére, a harmadik dimenzió túli jelentéstartalmak érzékeltetésére?

Milyen művészeti értéktöbblet jön létre a transzparencia és az illúziókeltés összekapcsolásából?

Milyen összefüggések vannak a tér és az idő között, valamint hogyan lehetséges egy térbeni alkotással érzékeltetni a tér és az idő összefüggéseit?

Hogyan lehet a harmadik dimenzió túli világot szobrászati eszközökkel, térbeni illúziókeltéssel érzékeltetni?

Mit értek illúziókeltésen a szobrászatban? (fogalom-meghatározás)

Az illúzió az Idegen szavak és kifejezések szótára szerint:

„illúzió *lat* **1.** a külvilág ingereinek ferde, torz érzékelésén alapuló érzéki csalódás (vö. hallucináció) **2.** önáltatás, önámítás **3.** alaptalan remény, csalóka ábránd **illúzió(ka)t táplál**, hiú reményeket táplál **4.** látszat”

illuzionista *lat* el. **I. 1. fil** az illuzionizmus híve, követője **2.** bűvész, cirkuszi varázsló **II.** az illuzionizmuson alapuló, vele kapcsolatos

illuzionizmus *lat* el. **1. fil** a külvilágot csak látszatnak, illúzióknak vélő idealista tan **2. műv** a térbeliség, a testek három dimenziójának érzékeltetése a képzőművészetben a kétdimenziós síkon; a térhatás megtévesztő növelése

illuzórikus *lat* **1.** hiú, hiábavaló **2.** megvalósíthatatlan, délibábos **3.** kétes, kétséges **4.** képzeletbeli, látszólagos²

A Cambridge Enciklopédia szerint:

„**illúzió** (*illusion*) Valódi, érzékelhető inger félreértelmezése. Pl. a csöpögő csap zaja félelmetes hangnak tűnik, v. a sötét szobában imbolygó árnyékokról azt gondolják, hogy azok vadállatok.

illuzionizmus (*illusionism*) Perspektíva, rövidülés, fény-árnyék és egyéb eszközök használata a művészetben a szem megtévesztésére. Jelentős példái a régi római falfestmények (pl. Pompeiben), a reneszánsz színpadképek és a barokk mennyezetdíszítések. / perspektíva; trompo l’oeil”³

A Művészettörténeti ABC szerint:

„**illuzionizmus** <lat.-ból>, illuzionisztikus festés: a valóság, ill. a térbeliség megtévesztő látszatát keltő fal-, ill. mennyezetkép festésére törekvő művészeti irányzat. Főként a késő barokk idején virágzott, ahol a térhatás fokozására szolgált.”⁴

„Az illúzió a fenti lexikon címszavakon túl és az érzéki téri helyzeteken, vagy azok ábrázolhatóságán túl a megvalósítható világ ígérését is jelenti. Ebben az értelemben, politikai illúziókról, életmódbeli illúziókról, éppúgy beszélhetünk, mint művelődési, kommunikációs, vagy tán épp társadalmi együttműködési illúziókról.”⁵

Az illúziókeltésről szinte mindenkinek a szemet megtévesztő, a látásunkkal trükköző ábrák jutnak eszébe. Ami engem legjobban érdekel, amit én leginkább szeretnék itt kutatni, az a térrel összefüggő problémákat felvető, de leginkább a teret kitágító és értelmező szobrászat.

„A teret kitágító és a virtuális dimenziókat érzékeltető szobrászat valódi problémája a hétköznapi élet mozgásterének szűkös volta, a valóban bejárható mozgástér és a virtuálisan kifejezhető mozgástér értelmezésének katartikus különbségtétele.”⁶

A felsorolt szótári definíciók közül tanulmányom szempontjából talán a legtalálhatóbb „a térhatás megtévesztő növelése”.

Dolgozatomban a festészet világából számos példát fogok felhozni érveim alátámasztására, azzal együtt, hogy alapvetően a szobrászatról írom értekezésemet. Ennek az az oka, hogy amire végső

² Bakos Ferenc, *Idegen szavak és kifejezések kézikönyvtára*, (Akadémia Kiadó, Budapest, 1994. – ISBN 963 05 6773 3): 336.

³ David Crystal szerk. *Cambridge Enciklopédia első kötet A-K*. (Maecenas Könyvek Budapest, ISBN 963 9025 42 9): 629.

⁴ Molnár Albert, Németh Lajos, Voit Pál, *Művészettörténeti ABC*. (Terra Kiadás, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961.): 183

⁵ Sólymos Sándor, Dr. Habil. Ybl díjas építész, tanszékvezető, egyetemi docens, Magyar Képzőművészeti Egyetem. Az idézett szöveg konzultáció eredményeként került a szövegbe.

⁶ Sólymos Sándor, Dr. Habil. Ybl díjas építész, tanszékvezető, egyetemi docens, Magyar Képzőművészeti Egyetem. Az idézett szöveg konzultáció eredményeként került a szövegbe.

soron kihegyezem a mondanivalómat, annak - többek között - köze van a dimenziók közti átjárhatósághoz is. A szobor végső soron felfogható végtelen számú nézőponttal rendelkező képnek is. Elgondolkoztató példaként említhetjük a német *bildhauer* kifejezést, mely szó szerint „képfaragó”-t jelent.

I. Illúziókeltés a szobrászatban

1.1. Mimézés, imitáció a képzőművészetben

A téri illúziókeltés több módon is megvalósítható. Kezdem a sort a természet utánzása, a mimézés, vagy imitáció fogalomkörébe tartozó illúziókeltéssel.

A következő anekdota akár a mottója is lehetne írásomnak.

„Parrhasziosz és Zeuxisz

Úgy tartják, hogy Parrhasziosz egykor versenyre kelt Zeuxisszal. Zeuxisz szőlőfürtöket festett, aztán közszemlére tette, és akkora sikere volt, hogy a madarak rászálltak a festményre. Parrhasziosz erre kiállított egy olyan élethűen festett függönyt, hogy Zeuxisz, akit a madarak ítélete mérhetetlen büszkeséggel töltött el, követelni kezdte, húzza már félre a függönyt, és mutassa meg, mit festett.”⁷

„A valóságghűség (realizmus) mindig azokban a kulturális helyzetekben jelent problémát a képzőművészetben, amikor nyilvánvaló, hogy az emberek elemi érzéki szükségleteik kielégítésében hátráltatva vannak. Hisz egy finom falatokkal megrakott asztal csak azok számára gerjesztő és vágykeltő, akik rendszeresen nélkülöznek és életük nagy álma egyszer egy ilyen asztal közelébe férközni. (és akkor a mezítelen nők ábrázolásáról még nem is beszéltünk, a prúd és bűntudatra játszó keresztény moralitás világában)”⁸

Már az ókori görög festők és szobrászok is törekedtek a természet illuzórikus megjelenítésére, ahogyan azt a mottóként is használt Parrhasziosz és Zeuxisz történetében olvashatjuk. Sajnos kevés festmény maradt fenn ebből az időszakból. Az aránylag épségben megmaradt vázákön látható képek és a domborművek alapján tudunk következtetni az antik görög festészetre. Parrhasziosz és Zeuxisz festménye nem maradt fenn, de Plinius története esszenciálisan példázza korának festői törekvéseit, problematikáját. Az európai képzőművészet történetében szinte folyamatosan jelen van a törekvés a látvány minél pontosabb leképezésére, illuzórikus megjelenítésére, a Lascaux-i barlangrajzoktól a kortárs Duane Hanson-ig. Plinius története valójában csak ennek a fejezetnek lehet a mottója és nem egész írásomnak, mert a mimézés csak az utánzáson - egyes értelmezések

⁷ Plinius: Parrhasziosz és Zeuxisz, Máthé Elek fordítása, A Nősténykentaúr / antik prózaírók (140. oldal) – Európa Könyvkiadó Budapest, 1977. ISBN 963 07 1339 x

⁸ Sólymos Sándor, Dr. Habil. Ybl díjas építész, tanszékvezető, egyetemi docens, Magyar Képzőművészeti Egyetem. Az idézett szöveg konzultáció eredményeként került a szövegbe.

szerint másoláson - alapuló illúziókeltésről, és nem a háromdimenziós téri élmény lehetséges kitágításáról szól.

A mimézisre épülő művészetet Platón nem sokra becsülte. A természeti létezőket és dolgokat az örökkévaló, absztrakt létezők, az ideák „utánzatainak” tekintette. Így a természeti létezőket és az ember alkotta tárgyakat utánzó művészet az „utánzás utánzása”, amely megítélése szerint szellemi értelemben a természetnél is alacsonyabb fokon, a valódi létezésétől, tehát az ideák világától számítva a harmadik fokon áll⁹. Arisztotelész a művészet legkülönbözőbb fajtáit szintén mimézisnek, utánzásnak tekintette. Nála azonban – szemben Platónnal – az utánzás nem kap negatív értékhangsúlyt, mert a dolgok és létezők általános vonásait képes megragadni. A művész a maga módján, a képzelőereje segítségével „utánozza”, nem pedig másolja a valóságot¹⁰. Itt szeretném felhívni a figyelmet erre a nem elhanyagolható különbségre.

„Az utánzás kritikai funkciójának szintén nagyon régi hagyománya, hogy valamit, valakit utánozni nem csak azért lehet/kell, mert azt az érzéki élményt felébreszteni jó, hanem pont ellenkezőleg valaminek a megterhelő, tolakodó, aránytalan voltát kifigurázva lehet a leginkább hatást kelteni az utánzással, pl: Moliere; Kényeskedők, és/vagy az Úrhatnám polgár, stb.”¹¹

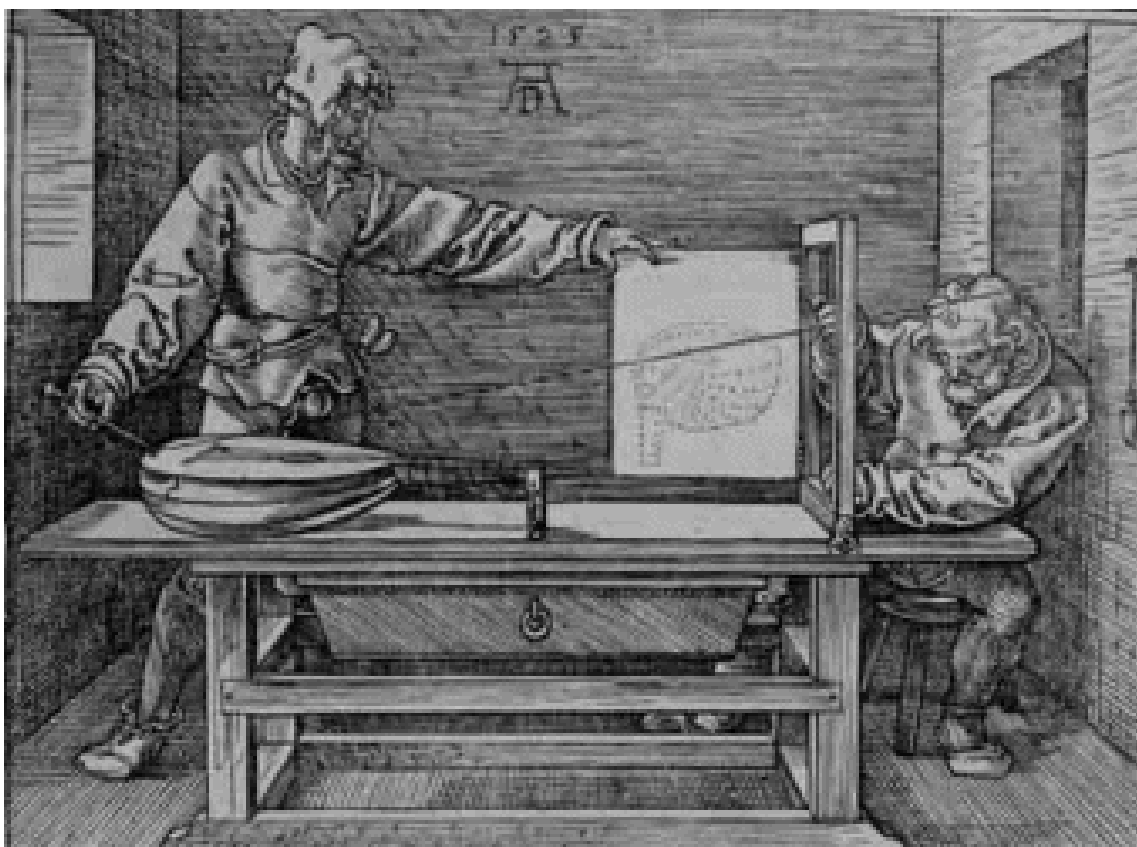
Mindebből következik, hogy utánzás lehet például a parodista műsora, mellyel a kiszemelt áldozatát teszi nevetségessé, míg a másolás csak szolgai, lényeges módosítások nélküli átültetése, újragyártása lehet valaminek.

⁹ Platón: Az állam, 597b-598d, http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=492&tip=0

¹⁰ Arisztotelész: Poétika, Lazi Kiadó, 2004. ISBN: 9639416754

¹¹ Sólymos Sándor, Dr. Habil. Ybl díjas építész, tanszékvezető, egyetemi docens, Magyar Képzőművészeti Egyetem. Az idézett szöveg konzultáció eredményeként került a szövegbe.

1.2. A szerkesztett perspektíva és a trompe-l'oeil szerepe a téri illúziókeltésben



(001. kép) Albrecht Dürer metszete

(forrás:<http://www.aranykonyvek.hu/mattort/cikk.phpcikk=perspektiva3>)

A szerkesztett perspektíva az első nagy lépés a tér kitágítása irányába, az illúziókeltés tökéletesítése terén, mely, mint ablak a világra¹² elsősorban a festészet és a domborművek sajátjaként jelent meg. A szobrászat a reneszánszban tovább megőrizte taktilis jellegét, egészen addig, mígnem később a barokk korában az építészettel, festészettel összefogva a trompe l'oeil¹³ színpadias hatását maximálisan kijátszva kicsúcsosodott a szemet becsapó varázslatban. Így a téri illúzió keltésében vitathatatlan csúcsteljesítmény a barokk templomokban megjelenő trompe l'oeil hatás. A tér itt kitágul, a távolság a végtelenbe tűnik, varázslatos élménye elkápráztatja szemeinket. Amikor felnézünk egy barokk templom belsejében, nem tudjuk eldönteni, hogy egyes építészeti elemek, párkányok és ornamentikák festve vannak, vagy térben megformált felületeket látunk. Az áttörnek tűnő kupola felületén *kilátva, átlátva* a festett felhők közt, a végtelen háttér előtt jelennek meg a szentek, repülő, lebegő angyalok, puttók. Sem Zeuxisz a szőlőfürtjeivel, sem Parrhasziosz a függönyével még nem akar olyan végtelen teret nyitni, mint a későbbi barokk mesterek.

¹² <http://hu.wikipedia.org/wiki/Perspekt%C3%ADva>

¹³ <http://it.wikipedia.org/wiki/Trompe-l'oeil>

„A barokkal kapcsolatban feltétlenül meg kell jegyezni, hogy a barokk korban az illuzionizmus oly mértéken túli népszerűsége épp, mint metafora fontos és úgy is hat. A barokk az első „modern kor”, abban az értelemben, hogy az, ami van nem oly fontos (nem is lehet oly fontos), mint az ami kellene, hogy legyen. Ez ugye a rekatolizáció, az ellenreformáció, a gyarmati térségekben való dominancia szerzés/vesztés drámája, ami épp emiatt a „mi az, ami kellene, hogy legyen” illúziók fontosságát hangsúlyozza, és minden illuzionizmus mögött a lehetséges világok legjobbika – Platon – sejlik fel.”¹⁴

Leonardo az illuzionizmusra vonatkozó reflexióival előkészítette a későbbi „trompe l’oeil” kivirágzását.



(002. kép) Andrea Pozzo freskója a római Szent Ignác templomban.

(Forrás:http://en.wikipedia.org/wiki/Sant%27Ignazio_Church,_Rome)

A trompe-l’oeil mai továbbélése a divatos irányzatban, a Street Art -ban érhető tetten, melynek egyik jelentős képviselője Julian Beever¹⁵.

¹⁴ Sólmos Sándor, Dr. Habil. Ybl díjas építész, tanszékvezető, egyetemi docens, Magyar Képzőművészeti Egyetem Az idézett szöveg konzultáció eredményeként került a szövegbe.

¹⁵ http://it.wikipedia.org/wiki/Julian_Beever

1.3. Az illúziókeltés a szobrászatban, Leonardo korában

Leonardo igencsak lekicsinylően ír a szobrászatról, de írása jellemző korának felfogására a képi illúziókeltést illetően.

„A festészet és a szobrászat összemérése

A szobrászattól hiányzik a színek szépsége, hiányzik a színek perspektívája, hiányzik a vonalperspektíva, és nem mosódnak el benne a szemtől távol eső dolgok körvonalai, mert egyforma élesen rajzolja meg a közeli dolgok határát és a távoliakét; nem fedi el szemünk előtt a távoli tárgyat közbevetett levegőréteggel, hogy jobban eltakarja, mint a közelit; nem csinál fényes és átlátszó testeket, például lefátyolozott alakokat, hogy átlátszódjék a meztelen test színe a burkoló fátylon; sem tarka kis kavicsokat az átlátszó víz tükre alatt.”¹⁶

Leonardo szavai mögött érezhetjük a kor szemléletét, mely a festői virtuozitást, a látvány tökéletes visszaadását kéri számon a művésztől, és közönsége szinte csak az alapján bírál, vagy dicsér.

Vitathatatlan, hogy Leonardo korában a szobrászat sokkal közelebb áll a hétköznapi valósághoz, mint a festészet.

A vászon síkja vagy a freskó felülete nem a síktól való kiemelkedésének köszönheti a tér illúziójának keltését, hanem a térábrázolás, a perspektíva szabályainak alkalmazása által érzékelteti a térbeli mélységet. A dombormű a sűrített terével keltett illúzió túl - a festészethez hasonlóan - a reneszánsz perspektíva szabályos rendszerét is alkalmazza. Sűrített tér alatt azt értem, hogy amíg a természetben a dombormű tárgyát képező dolgok egymástól határozott távolságra helyezkednek el a térben, addig a dombormű esetében ezek a dolgok ellapítottan, azaz a valós teret sűrítve, az alapsíktól kevés kiemelkedéssel jelennek meg. A domborművek szinte kizárólag oldalról jövő, ún. súrló fényben érvényesülnek. Ez is egyfajta illúzió, a valós tér illúziója, amit ezzel, a síkból való redukált kiemelkedéssel is érzékeltetni tud.

Leonardo a domborművekről így ír:

„azt mondja a szobrász, mélyített reliefet készít, és a perspektíva útján megmutatja azt, ami nincs is ott valójában. Erre azt feleljük, hogy a perspektíva a festészet része, s ebben az esetben a szobrász festőként dolgozik, amint előzőleg kimutattuk.”¹⁷

Tehát Leonardo szerint, amikor a szobrász domborművet készít, akkor tulajdonképpen a festészet eszközeit használja, az így előállított műalkotásnak inkább a festészeti és nem a szobrászati értékei dominálnak, hiszen a festményhez hasonlóan a tér illúzióját jeleníti meg, a kiemelkedésekkel operál, de alapvetően sík felületen. Ezzel az állásponttal igencsak lehet vitatkozni, pláne abban az esetben, amikor a domborműveken ábrázolt alakok részben körplasztikai mértékben emelkednek ki a falfelület síkjából. Ismerünk jó néhány olyan domborművet, amely a síkból kilépve a körbejárható

¹⁶ Leonardo da Vinci, *A festészetéről (Trattato della pittura)* (Lectium Kiadó, Szeged 2005. ISBN 963 9640 00 X): 30. oldal 41.

¹⁷ Leonardo da Vinci, *A festészetéről (Trattato della pittura)* (Lectium Kiadó, Szeged 2005. ISBN 963 9640 00 X) 31. oldal 42. utolsó bekezdés

szobor plasztikai megformáltságáig jön ki a térbe. Ilyen látható például a Porta del Paradiso-n Firenzében, (Lorenzo Ghiberti alkotása) vagy Brunelleschi domborműveinél, melyeket Leonardo bizonyára jól ismert, de talán nem tulajdonított nagy jelentőséget ezen művek térbeni kiemelkedésének.



(003. kép) Ghiberti testvérek domborműve, Porta del Paradiso, Firenze

(Forrás:

http://it.wikipedia.org/wiki/Porta_del_Paradiso

Amikor Budapest utcáin sétáltam és megláttam a Ferences templom oldalfalán az „Árvízi hajós” domborművét¹⁸, eszembe jutott ez a gondolatmenet, mert ezen a műalkotáson is a perspektíva szabályai érvényesülnek, az előtérben lévő alakok eltávolodnak a háttértől, a háttérbeli részek viszont a dombormű alacsony kiemelkedésével érzékeltetik a távolságot. A levegő perspektíva, amit Leonardo hiányol kora szobrászatában, itt megjelenik, még hozzá úgy, hogy az előtérben lévő dolgok körplasztikaként határolódnak el a háttérben lévő dombormű kiemelkedésű dolgoktól és ezek megformáltságának élessége is változik, folyamatosan lágyabbak a körvonalak a térben mélyülő dolgok irányába. A háttérben, az épületek rajzolatánál már csak nagyon alacsony plasztikai kiemelkedéssel jelzi az alkotó az előtérben látható jelenettől való távolságát.

¹⁸

„Árvízi hajós” 1838-as pesti árvíz hőse, Ifj. báró Wesselényi Miklós emlékére, Holló Barnabás alkotása



(004. kép) Az árvízi hajóst mentés közben ábrázoló dombormű. Holló Barnabás alkotása (1895) Forrás: http://hu.wikipedia.org/wiki/1838-as_pesti_%C3%A1rv%C3%ADz

Ghiberti és Brunelleschi domborműveitől eltérően, itt lényeges távolságot tartanak a főszereplő alakok az alapsíktól, így mozgás közben nézve a térhatása is erősebb.¹⁹ Itt kihangsúlyoznám azt, hogy mozgás közben nézve figyelem meg a térhatást, hiszen egy sík felületű műalkotásnál, vagy egy fénykép esetében, teljesen más térélményt kapunk. A fénykép, reprodukció nézéséhez képest, az élőben térben, mozgás közben megfigyelt műalkotás összehasonlíthatatlanul több információt ad. (Sajnos rengeteg műalkotást csak nyomtatott képek alapján ismerünk.)

A két szemünkön keresztül látott képet az agyunk dolgozza fel és formálja térbeli látvánnyá. Tehát, ha álló helyzetben figyelünk meg egy térbeli műalkotást, akkor is térben látjuk. Ehhez képest még nagyobb a térélményünk, ha nem elégedünk meg az egy helyben történő szemlélődéssel, hanem körbejárjuk, de legalábbis mozgás közben figyeljük meg a műalkotást. Így betolakszik az idő fogalma is a műalkotás befogadásának folyamatába, hiszen a mozgással együtt jár az idő múlásának érzékelése.

Visszatérve a festészet és a dombormű kérdéséhez: a 20. században számos festészeti példát lehetne felsorolni, ahol a felkent festékrétegek kitüremkedései szinte a dombormű kiemelkedését érik el. A festészet ezen eszköztára még nem feltétlenül a dombormű térillúziót keltő hatását

¹⁹ Jelen példáimat nem a művészi minőség és elismertség szerint választottam ki, hiszen talán nem illik Holló Barnabást Ghibertivel és Brunelleschivel egy lapon emlegetni, de mentségemre szolgáljon, hogy én itt egy jelenséget igyekszem körül járni és nem művészeti értékeket meghatározni.

célozza meg, hiszen színek, tónusok nélkül, csak a kép domborzata általában nem keltene térillúziót.

Leonardo korában léteztek színes domborművek és körplasztikák is, példaként említhetjük itt a Robbia család munkásságát. Ezeket melyik kategóriába sorolhatjuk? Festészet, vagy szobrászat? Nem beszélve arról, hogy az antik görög szobrok is eredetileg festve voltak. A Robbia családra jellemző, hogy nem feltétlenül törekedtek a színek realista használatára. Ami érthető is, hiszen a kerámiánál a színezés, mázazás a festészettől eltérően nem azonnal jelenik meg végleges formájában, csak égetés után, hiszen egy adott szín könnyen módosul, ha kisebb mértékben változik az égetés hőfoka. Ezért a Robbia műhely művészetével, annak ellenére, hogy a plasztika mellett a színeket is használták, mégsem törekedtek teljesen a mimézisen alapuló illúziókeltésre.

1.4. Illúziókeltés az Op art-ban

A reneszánsz perspektíva az enyészpontok és az irányvonalak megszerkesztettségével érzékeltette a téri mélységet. Később, a barokk mesterek a trompe-l'oeil hatással szinte utolérhetetlen távlatokat nyitottak a térben. Az Op art művészeknek sikerült a korábbi a szerkesztett reneszánsz perspektívától eltérő szerkesztési módot követve a téri mélység érzékeltetését egy másfajta, alapvetően a színek optikai tulajdonságaira épülő rendszerben kiteljesíteniük.

Az Op art művészei absztrakt képeiken az emberi szem becsapásával érik el a tér és a mozgás illúzióját. Viktor Vasarely és Bridget Riley absztrakt műveikben a sík felület mozgásának vibrálásának illúzióját keltik. Leginkább az egymás melletti színes vagy fekete-fehér, éles vonallal körülhatárolt foltokat, geometrikus rendszereket láthatunk műveiken. Szín-dinamikai hatásokkal érik el a sík felület mozgó, kiemelkedő, plasztikus hatását. A sűrűn egymás melletti geometrikus raszterben elhelyezett komplementer színek látványa izgatja, szinte irritálja a szemet. A vibráló optikai érzéki csalódást kiváltó jelenségek gyakran levezethetőek, megmagyarázhatóak az emberi szem biokémiai működéséből.



(005. kép) Kültéri Vasarely alkotás Pécssett (Forrás: http://hu.wikipedia.org/wiki/Victor_Vasarely)

Vasarely a festményei mellett színes köztéri szobrokat is készített.²⁰ Ezek a köztéri szobrok szerintem inkább nevezhetők köztéri képeknek, mert legtöbbször egy nézetre komponált színes sík felületből állnak. Ilyen például a Déli pályaudvarnál található műve is. Ez a mű azért érdekes számomra, mert a szoborszerűen a térben elhelyezett, teljesen sík felületével, mely színek nélkül szobrászatilag teljesen érdektelen, a színes csempelapoknak köszönhetően mégis meglepő térélményt nyújt. Ettől az illuzórikus hatástól válik a sík felülete mégis izgalmas térillúziót keltő jelenséggé.

²⁰

http://hu.wikipedia.org/wiki/Victor_Vasarely

1.5. A negatív plasztika illúziókeltő hatása.



(006. kép) Bajcsy-Zsilinszky Endre szobra, Illyés Antal alkotása

Forrás: https://www.kozterkep.hu/~162/bajcsy_zsilinszky_endre_budapest_illyes_antal_2006.html

A negatív plasztika illúziókeltő hatására sajnos kevés példát találtam. Különös illúziót kelt Illyés Antal Bajcsy-Zsilinszky Endre szobra²¹, mely negatív plasztikai hatással élve jeleníti meg hőstét. Ennek a szobornak egyik megnevezhető előképe lehet Kiss István Felszabadulás domborműve a Gellért hegyen²², ahol egyszerre jelenik meg a pozitív, és a negatív dombormű, szimbolizálva a múltat és a jövőt. Itt megemlíthetjük Szok Iván festett negatív képeit²³ is. Szok képein, festési módszerének köszönhetően - a negatív formák kiemelkedő, azaz pozitív hatást eredményeznek.

²¹ http://www.kozterkep.hu/~162/bajcsy_zsilinszky_endre_budapest_illyes_antal_2006.html

²² Múlt és jelen (A város), 1965. Tasnádi Attila: Kiss István, (Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest 1982. ISBN 963 336 281-4):57
http://www.kozterkep.hu/~162/bajcsy_zsilinszky_endre_budapest_illyes_antal_2006.html

²³ http://www.kozterkep.hu/~19881/Muzsak_Budapest_1994.html

Különlegessége ezeknek a negatív domborműveknek, hogy elhittetik a szemünkkel, hogy nem mélyülnek, hanem domborodnak, főleg, ha egy szemmel, vagy kellő távolságból nézzük őket. Amikor mozgás közben figyeljük őket, akkor a megszokott, kidomborodó művekkel ellentétben mozogni látszik a kép, mégpedig az ellenkező irányba, mint a domború plasztikák.

Ezt a hatást az autópályák melletti óriásplakátokon is alkalmazzák. Emlékszem egy ilyen módszerrel elkészített autó reklámjára, amelynél - amikor a mozgó járműből nézzük - az autó látványa ennek a hatásnak köszönhetően lassan forogni kezdett.

E három művészt főleg azért említem meg, mert a negatív plasztikáiknál - a mozgás közben nézve - az idő fogalma is alkotó része a műveknek. Annak ellenére, hogy sem Kiss István, sem Szokos Iván témavilága és művészeti ízlése nem áll közel hozzám, mégis úgy érzem, hogy itt mindketten említést érdemelnek, mert a téri illúziókeltésnek egy-egy figyelemre méltó formáját alkották meg.

Hasonló illúziókeltő hatása van Alexander Calder 1926 és 1933 között készült drót fejszobrainak, melyeket, ha hátulról nézzük, a negatív portréhoz hasonló vizuális élményt nyújtanak, a drótszerkezet térbeni átláthatóságának köszönhetően.

A megvilágítás iránya, az önárnyék és a vetett árnyék vetülése is döntő szerepet játszik abban, hogy valamit kiemelkedőnek, vagy bemélyülőnek látunk. M. C. Escher grafikáin, például a Convex and Concave c. művével teljesen összezavarja a nézőt, hiszen szinte minden eleme a képnek egyszerre felfogható kidomborodónak (convex) és bemélyülőnek (concave)²⁴ is.

1.6. Illúziókeltés az absztrakt szobrászatban

Már a fenti címben is van egy látszólagos önellentmondás, hiszen ami absztrakt, az elvileg nem ábrázol, nem reprezentál semmit. Ezt a paradox felvetést most egy másik paradox gondolatsorral egészítem ki:

Az absztrakt műalkotás elvileg távol áll mindenfajta mimézistől, tehát illúzióját sem adja semminek. Többnyire az alkotója nem akarja, hogy a márvány például csipkeshaknának tűnjön, vagy más, a márvány anyagától lényegesen eltérő anyaggá alakuljon. Általánosan elfogadott kijelentés, hogy az absztrakt szobor az ami, tehát saját magán kívül nem kíván mást láttatni, utánozni, mímelni. Talán érdemes lenne az absztrakt szobrászatot is kategorizálni, trendekre bontani, ahelyett, hogy általánosságban összefogó megállapításokat fogalmaznánk meg róla. Annyi azonban mindenképpen elmondható az absztrakt szobrokról, hogy az esetek többségében a kompozícióval, a formarendjével, az anyagszerűséggel - összegezve: a szobrászat nem narratív eszközeivel - él, alkotójuk belső világát tárja elénk. Megkockáztatom: a művész sajátos világát nem csak megformálja, megjeleníti, de illúziót is kelthet vele. Műve által egy olyan világba viszi el a nézőt, melyből hiányzik a bennünket körülvevő, megismert természet megmutatása, elmarad az a

²⁴

http://en.wikipedia.org/wiki/Convex_and_Concave

bizsergető esztétikai élmény, amit akkor érez a legtöbb befogadó, amikor felismeri a szoborban az ábrázolni kívánt dolgot.

Ez a jelenség, a felismerhetőség, az absztrakt előtti művészetekben elvárható volt. Részben ezért, a ráismerés, megfeleltetés hiánya miatt is távolodott el a művészet a közönségtől... Ez a sokat hallott kijelentés, miszerint *a művészet eltávolodott a közönségtől* azt feltételezi, hogy korábban együtt gondolkodott a mű alkotója a befogadóval, megértették egymást és szinte együtt lélegzett a művész a közönségével. Ebből következően sokan úgy gondolták, hogy amíg az illúziót felismerték, azáltal dekódolni, megfejteni is tudták, megértették a művészet lényegét. Pedig, ha jobban belegondolunk ez távolról sem lehetett így. A leggyakoribb érv az absztrakt művészet mellett az, hogy az absztrahálás útján a művész épp, hogy a lényegre szorítkozóan csupaszítja le a műalkotást. A mű minden feleslegesen ráakódott fölösleges díszítéstől mentesen, csak saját magát a *tiszta lényeg*et reprezentálva jelenik meg.

Ettől függetlenül állítom, hogy az absztrakt művészetekben is jelen van, jelen lehet az illúzió keltésének igénye, mely esetenként a legkülönbözőbb módokon nyilvánul meg. Léteznek olyan műalkotások, melyek átmenetet képeznek az absztrakt és a figurális művek közt. Ha így nézem absztrakt, ha úgy nézem, akkor ábrázol valamit. Sőt, létezik egy olyan álláspont is, mely szerint minden absztrakt műnek megvan a saját, a természetből merített előképe, hiszen nem tudunk kitörni saját vizuális ketrecünkől, az emberi alkotás mindenképpen az embert körülvevő világ valamilyen leképeződése. Ha ez az állítás igaz, akkor az illúziókeltés fogalmát sokkal tágabban kell értelmeznünk. Csak fantázia kérdése, hogy melyik absztrakt műalkotás, milyen természeti jelenség illúzióját tárja elénk, vagy másképp fogalmazva, milyen természetes dolognak a képi reprezentációját látjuk bele. Tehát, egy adott esetben, annak ellenére, hogy az absztrakt művész a művével semmilyen természetes dolognak az illúzióját nem kívánta kelteni, a néző mégis beleláthatja, felismerhet benne valamilyen természetes dolognak az imitációját. Mindez lehet teljesen független az alkotói szándéktól, hiszen egyrészt az alkotó tudatalattija is működik az alkotás folyamatában, tehát szándékától függetlenül is ábrázolhat valami felismerhető, másrészt a befogadó is olyan dolgot láthat bele az absztrakt műbe, amire az alkotó egyáltalán nem, még tudat alatt sem gondolt. Tehát beszélhetünk szándékosan keltett illúzióról és nem szándékosan, a tudatalattiból feljövő, vagy véletlenül keltett illúzióról és olyan illúzióról, melyet az alkotójától és annak tudatalattijától függetlenül a néző lát bele egy műbe.

Solymos Sándor meglátása szerint az absztrakt művész a múlt kulturális mintái helyett a jövővel foglalkozik, azaz nem a korábbi művészetre reflektáló műalkotásokat készít, hanem a jövő felé irányítja a figyelmét.

"Az a művészet ami nem retrospektív, mert nincsen dolga a múlttal, csak absztrakt lehet, hiszen minden stíluson túlinak kell lennie. Így már nincs is értelme a jövőbeli célokhoz önmagát viszonyító művészetben stílust, régiót és időbeli jellemzőket keresni. A modern művészet nem azért absztrakt, mert valami oknál fogva kódolt üzeneteket akar közvetíteni, amit a közönség nem érthet, hanem

*nem tehet másként, mint absztrakt nyelvi kódot használ, mert nem tudni mikorra, nem tudni hova és nem tudni melyik változatra vonatkozik az a nyelv, amelyen kommunikálni kíván."*²⁵

Továbbgondolva ezt; Ha egy absztrakt művész egy korábbi absztrakt művészre utal az absztrakt művével, akkor annak van-e dolga a múltal, vagy sem? Valószínűleg van dolga a múlttal, mert idézi. Ebben az esetben a múlt absztrakt művészete, mint referencia és nem, mint jövőkeresés jelenik meg.

Mennyire befolyásolja a nézőt a műalkotás címe, és az a háttér információ, amit adott esetben tudnia kell egy műről? Izgalmas és elgondolkodtató Danto gondolatmenete, amit könyvének a *Műalkotások és puszta valóságos dolgok*²⁶ fejezetében tárgyal.

Felvetődik a kérdés; Mennyiben absztrakt, ha szabad szemmel nem látható dolognak, mint például egy atomnak, vagy egy vírusnak a szobrát készíti el a szobrász, hiszen egy létező modell alapján dolgozik a művész? Talán még ennél is izgalmasabb a kérdés, ha emberekről készült videofelvétel a Petri csészében baktériumok, kromoszómák képévé áll össze, mint Michael Rovner: „Against Order? Against Disorder?” című művében²⁷. (Magyarul Rend Ellen? Rendetlenség Ellen?) Ebben az esetben – álláspontom szerint - már messze túl jutottunk az „absztrakt, vagy figurális” kérdéskörön.

Michael Rovner: „Against Order? Against Disorder?”²⁸

Mint a kísérlet része, a Petri-csészében rovarok, baktériumok, kromoszómák látványát felidéző megkoreografált mozgású ember-csoportokat láthatott a néző a Velencei Biennále izraeli pavilonjában²⁹. Elvész az ember egyedi jellege, a "tömegember" egyénieskedésektől mentes mozgó csoportként jelenik meg a szürke különböző árnyalataiban. Szinte fáj a gondolat, hogy tényleg ilyenek lennének? Az összeesküvés elméletek szerinti piramis csúcsán lévő emberek tényleg így látnak és kezelnek minket? Nem mérnök, orvos, szakmunkás, vagy taxisofőr, hanem fogyasztói csoport, társadalmi réteg, irányítható és irányításra szoruló tömeg vagyunk. Vagy talán mégse? Szerencsére mindig van néhány kimagasló egyéniség, a rendszerbe bele nem illő kristályhiba, akik miatt az emberiséget tömegként kezelő elméleteket újra kell fogalmazni. Ezzel együtt Rovner munkája nagyon érzékenyen tereli a társadalmi dimenziók irányába a gondolatokat.

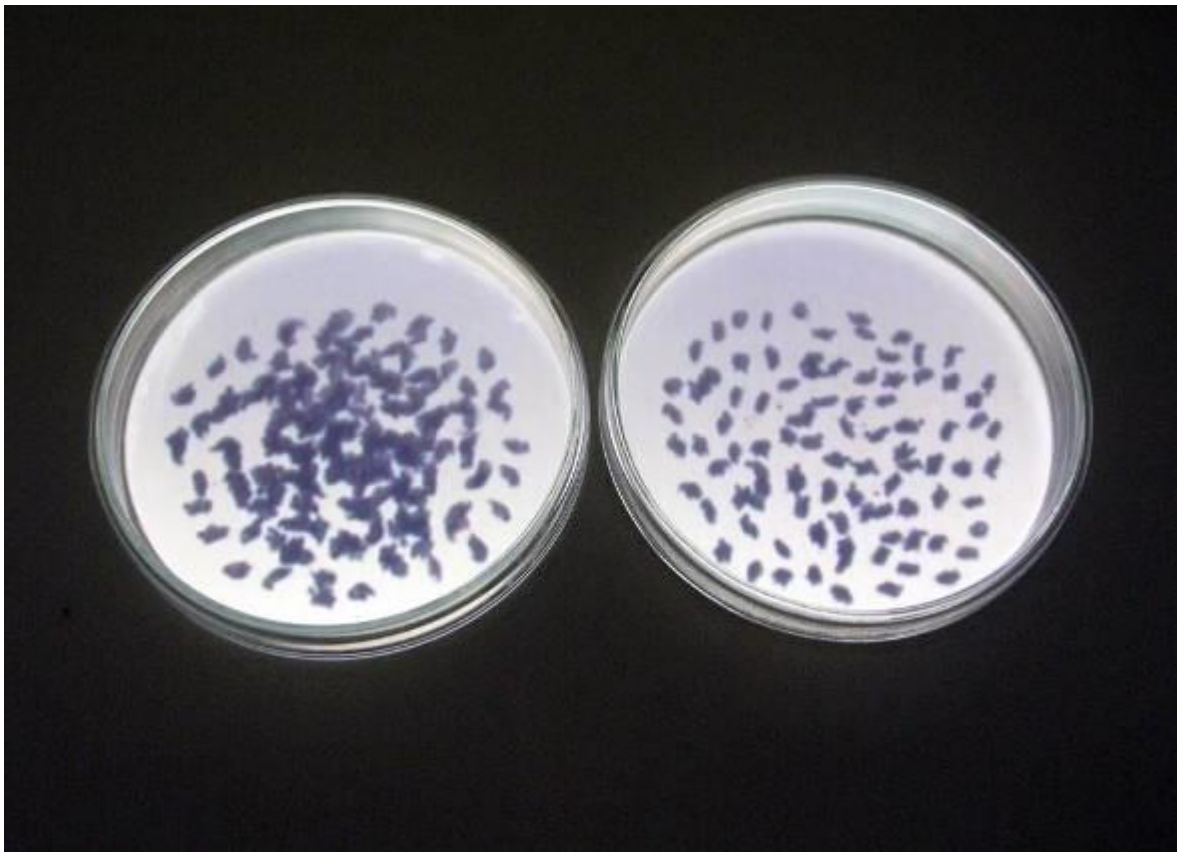
²⁵ Projekció váltás a 19.-20. század fordulóján, Sólymos Sándor Dr. Habil. Ybl díjas építész, tanszékvezető, egyetemi docens, Magyar Képzőművészeti Egyetem. Az idézett szöveg konzultáció eredményeként került a szövegbe.

²⁶ Arthur C. Danto: A közhely színeváltozása (Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996, ISBN 963 8477 17 2):15

²⁷ Michal Rovner: Against Order? Against Disorder? 50. Velencei Biennálé 2003.

²⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=IXX9xrDJt-8>

²⁹ 50. La Biennale di Venezia – 2003.



(007. kép) Michal Rovner, *Against Order Against Disorder?*, 2003

Forrás: <http://artintelligence.net/review/?p=233>

1.7. A szobrászat hogyan kezdte elhódítani a téri illúziókeltést a festésztől a 20. század kezdetétől. Térillúzió, az üres tér jelentősége Picasso, Calder, Moore és Giacometti szobrászatában

Már most hangsúlyozni kell, hogy az illúzió melyik fajtájáról van szó, hiszen a mimézis terén, ahogy már korábban írtam, magas szintet értek el az ógörög, a reneszánsz és később a barokk mesterek. A márvány, a bronz szinte teljesen átalakult az általa megjelenített anyaggá.

Minden szobornak lényeges eleme az őt körülvevő átlátszó tér, az a környezet, ami a szobor terét behatárolja. Hagyományos értelemben, a szobrászatban az optikailag tömör tömegek alakításával létrehozott művekről lehetett csak szó. A huszadik században lényegesen megváltozik a szobor és a szobor tere közötti viszony, új anyagok és technikák jelennek meg a szobrászatban. Megjelenik a plexi és az egyéb átlátszó anyagok használata, a kinetikus szobor és még sorolhatnám. Több olyan újítás jelentkezik, melyek korábban a fantázia jobb megjelenítésére képes festészet keretein belül, vagy még ott sem volt lehetséges. Amit Leonardo mond: "(...) nem csinál fényes és átlátszó testeket, például lefátyolozott alakokat, hogy átlátszódjék a meztelen test színe a burkoló fátylon; sem tarka

kis kavicsokat az átlátszó víz tükre alatt.”³⁰ Nos, innentől kezdve ez mind lehetséges. És ami lehetséges - ha még nem valósult meg - előbb-utóbb meg is fog valósulni...

A 20. századi szobrászatban megjelennek az anyag hiányával, a tér minél inkább átláthatóságával foglalkozó művek. Ilyenek például a korábban említett Giacometti, Picasso és Moore szobrok. Ezeknél a műveknél a hiányzó teret általában a néző fantáziája egészíti ki.

„A közönség fantáziájára bízott tényezők akkor és csak akkor jelenthetik a katarzis forrását, amennyiben azokat a projektált célokat vizionálják, amelyben hallgatólagosan megegyeznek azok, akik a modernizációt hasonlóképpen látják lefolytathatónak. Itt van egy, ha tetszik klasszikus műértelmezési helyzet... a mű akkor hat igazán, és akkor váltja ki a remélt hatást, ha az, aki szemléli, azt az értékvilágot látja benne megtestesülni, amelynek kollektív felettes létezésében, vagy érvényességében maga is bíz. Ez a katarzis érzés forrása...”

„Ebben az értelemben nincsen különbség a hagyományos mű és hatása valamint a modern/absztrakt mű és hatása között, amennyiben ez – itt is, ott is – kulturális antropológiai faktum. Ahol mű van, ott van értékvilág-béli fundamentum, ott van mozgósított értékvilág-béli mérce és van ehhez viszonyított létező világ, ami vagy a közelében van ennek a normativitásnak vagy messze esik ettől.”³¹

Az R. L. Gregory – E.H. Gombrich szerzőpáros szerkesztésében megjelent, az „Illúzió a természetben és a művészetben” című könyvben Roland Penrose „Térillúzió a szobrászatban” című írásában találtam rá a következő, témámban összefoglaló jellegű mondatokra. Úgy gondolom, hogy a fejezetet érdemes teljes egészében idézni.

„Térillúzió a szobrászatban

A szobrásznak, aki amúgy is három dimenzióban alkot, nem úgy, mint a sík felülettel dolgozó festő, mást jelent a térészlelés. A szobrászatban eredendő kontraszt van a szilárd tömeg és az üres tér között, és sokatmondóvá tehető a kettő kölcsönhatása. A húszas évek végén Calder és Picasso térbeni vonalas rajzra emlékeztető, átlátszó szoborműveket készített. Calder táncosokat, aktokat ábrázoló terrajzai tematikusabbak voltak; Picasso 1928-ban készített vékony vasrudakból álló szobra sokkal nehezebben érthető. A rudak által körülkerített térben emberi alakot fedezhetünk fel, a bőre láthatatlan. Ha az illúziót keressük, sok múlik a felül lévő kis, kerek fejen, ez tájékoztat el bennünket a legkönnyebben. Ezt a megoldást – jelentőséget adni az üres térnek – fejlesztette tovább Picasso az 1965-ben, Chicago városának készített monumentális szoborművével. Nagy fémlemezektől és fémrudakból szerkesztett női fejről van szó. A lemezekből kivágott, belső, üres tér formázza ki a nő haját, s ez a tér is fejformájú – az egymásba helyezett két fej a szilárd forma és az üres tér kontrasztja révén nyer jelentőséget.

³⁰ Leonardo da Vinci, *A festészetéről (Trattato della pittura)* (Lectium Kiadó, Szeged 2005. ISBN 963 9640 00 X): 30. oldal 41.

³¹ Projekció váltás a 19.-20. század fordulóján, Sólymos Sándor Dr. Habil. Ybl díjas építész, tanszékvezető, egyetemi docens, Magyar Képzőművészeti Egyetem Az idézett szöveg konzultáció eredményeként került a szövegbe.

Más szobrászok más módon hasznosítják a teret. Giacometti nem is egy módon képes titokzatos jelentőséget adni az űrnek. *Városi tér* című kompozícióján öt emberalakot helyezett egy lapos talapzatra, megfelelő térközökkel. Az emberek mintha más-más irányba sétálnának; méreteik s a közöttük lévő térközök, meg a mozgás jelzése meggyőző illúzióját adják a város terén sétáló pároknak. Korábbi alkotása *A láthatatlan tárgy*: Giacometti itt rejtelmesen szép jelentőséget ad a nagy női figura nyitott kezei között lévő ürességnek. Ez a térdarabka óhatatlanul fontosabbnak, elevenebbnek tűnik, mint a bronz figuráit körülvevő tér.

Henry Moore is tudatosan él az ellentéttel, ami a tömör kő- vagy bronzfigurái, és a közöttük lévő, beléjük hatoló, őket körülfogó terek közt feszül. Moore megeleveníti az ürességet, a térben is az élet meggyőző illúzióját tudja kelteni. Nagyméretű, fekvő kompozícióit gyakran két-három különálló figurából alkotja, s úgy szerkeszti meg a közöttük lévő tereket, hogy a néző összekapcsolja, egységes egészként fogja fel az elkülönült formákat. Meg tud győzni bennünket arról, hogy nem értelmetlen, összefüggéstelen bronztömböket, hanem gondosan elrendezett, organikus formákat látunk, melyeket éppen a köztük lévő tér egészíti ki és kapcsol össze; a tér adja a fekvő nőalak illúzióját. Sok más szobrát is ide állíthatnánk, átlukasztott, kimélyített formákat, hurokkal rácsozott, üreges alakzatokat, amelyekben az üres tér lényegi kapcsolatban van a szilárd formával – ellentétek házassága, pozitív és negatív együttélése, poétikus jelentéssel telítve.”³²

Roland Penrose írásához még számos példát lehetne sorolni a korszak művészetéből. Herbert Read: *A modern szobrászat*³³ című könyvében több, ezen témakörbe illeszthető műalkotásról ír. Ezek közül Alberto Giacometti: *A palota hajnali négykor (1932-33)* című alkotását emelném ki. Ez a mű hasonlóan Picasso szobrához, vékony rudakból készült. Read könyvében szó van Moholy-Nagy László, Naum Gabo és Antoine Pevsner plexi szobrairól is melyekről később még írok.

A transzparencia fogalma Giacometti „*A láthatatlan tárgy*” c. szobránál közvetlenül társul az illúzióhoz, az illúzió keltéséhez, a mágiához. A szobor arca afrikai maszkra emlékeztet, a megformálás módjára is erősen hatott az afrikai szobrászati hagyomány. Az afrikai törzsi kultúrákban a maszkok a rituális szertartások, a varázslás kötelező kellékei. A varázsló a szertartás idejére átváltozik az istenek közvetítőjévé, a mágia során az istenek üzennek általa. A láthatatlan tárgy lehet az istenek üzenetének, a megfoghatatlannak, a szokásos módokon (látás, hallás, tapintás, szaglás, ízlelés) megtapasztalhatatlannak a megjelenítése.

³² R. L. Gregory, E.H. Gombrich, szerk. *Illúzió a természetben és a művészetben*, Roland Penrose, *Az illúzió dicsérete / Térillúzió a szobrászatban*. (Gondolat Kiadó Budapest, 1982. ISBN 963 280 489 9): 197.

³³ Herbert Read, *A modern szobrászat*. (Corvina kiadó 1971.): 138



(008. kép) Alberto Giacometti, Láthatatlan tárgy (1934)

(Forrás: <http://www.wisdomportal.com/Giacometti/InvisibleObject.html>)

Mindez természetesen az európai kultúrkörbe beépített módon jelenik meg. Giacometti – véleményem szerint - ezzel a művével kísérletet tesz a harmadik dimenzió túl spirituális világ megjelenítésére.

A huszadik század elején a szobrászatban megjelenő tendenciáknak egyenes következménye lett később az environment és a tér specifikus installáció műfajának kialakulása és elterjedése. Nem elég már a műalkotás intim tere, a művészek szükségesnek látták a tér egészének a berendezését, gyakran azon az áron is, hogy a műnek megszűnt az időtlen értékhordozó jellege, azaz csak ott, és csak a kiállítás ideje alatt érvényes művek jöttek létre.

1.8. Illúziókeltés mimézis alkalmazásával a kortárs szobrászatban



009. kép) Duane Hanson: Woman Eating (1971) Forrás: http://en.wikipedia.org/wiki/Duane_Hanson)

Úgy tűnik, hogy mimézisen alapuló, az antik Görögországban (vagy talán már előbb is) elindult folyamatnak a mai kortárs művészetben is van létjogosultsága. Egyik kortárs képviselője Duane Hanson³⁴, aki még témájával is meghökkenti a kiállítás nézőjét, ugyanis kiállítási tárgyai mintha nem is lennének, csak egy pár amerikai turista, egy kiállítást őrző egyenruhás biztonsági őr, egy takarítónő, vagy a következő kiállításon dolgozó munkások vannak jelen a kiállító teremben.

³⁴

http://en.wikipedia.org/wiki/Duane_Hanson

Szobrai meghökkentően valóságűek, és ha nem tudnánk, hogy ezek szobrok, joggal tehetnénk fel a kérdést, hogy hol a kiállítás?

Ron Mueck az arányok megváltoztatásával ér el különös, nagyon bizarr hatást. Az ausztrál Patricia Piccinini-nél is megdöbbentően valóságűek a szobrok, de nála mintha őrült tudósok genetikai kísérleteinek borzalmas eredményeivel találkozánk. A teljesség igénye nélkül megemlíthetjük itt John de Andrea művészetét is. Erről a témáról bővebben Dr. Tarnay László értekezésében is olvashatunk.³⁵

Ezeknél a műveknél én ugyan nem találok semmilyen törekvést a harmadik dimenzió túl világra érzékeltetésére, mégis meghökkentő vízióik miatt megemlítésre érdemesnek találtam őket.

1.9. Illúziókeltés a filmművészetben, 3D mozi

Leonardo már ismerte és használta a camera obscurát³⁶, melyből később a fényképezés, majd a mozgóképek fejlődött ki.

Bár nem tartozik szorosan a témához, de mégsem hagyhatom említés nélkül, a mozi technika terén, az illúziókeltésben elért eredményeket. Ma már elterjedőben van a 3D televízió is. A 3D technikával már megdöbbentő a téri mélység érzékeltetése. Kezdetben a mozifilm megjelenésekor a nézőkön látható pánik futott végig, amikor a vonat látszólag szembe jött a nézőtérrel. Azóta az ilyen hatásokhoz hozzászokott a szemünk. Nemrég beültem egy moziba, megnéztem a 47 Ronin³⁷ c. filmet 3D szemüveggel. Az egyik jelenetben elrepült egy buzogány, és ahogy a pillanatok tört része alatt közeledett a nézők felé, én bizony kapkodtam a fejem, de nem csak én, szinte mindenki kapkodta a fejét, aki ott ült a moziban.

1.10. A tapintási illúzió

A kézzel tapinthatóság, a „bálvány megérintése” ősi aktus, melynek hagyománya az emberi civilizáció hit és hiedelemvilágának történetében a messzi múltba vezet. Ezért van az ősi, ösztönös elvárás a szobrászattal szemben, hogy a szobor tapintható legyen. Érdekesség ezzel kapcsolatban, hogy Moholy-Nagy László szerint, a sokféle illúzió mellett létezik tapintási illúzió is.

„Súly szobrok

A súlyszobrok (kiegyensúlyozott idomok) mintázása kitérít a megfigyelésnek és kísérletezésnek azt a körét, melyet a kézisobrok mintázása készít elő. Arra tanítja a hallgatót, hogy nemcsak vizuális illúzió létezik, hanem tapintási illúzió is.”³⁸

³⁵ 009. kép) Duane Hanson: Woman Eating (1971) Forrás:http://en.wikipedia.org/wiki/Duane_Hanson

³⁶ http://hu.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura

³⁷ http://www.port.hu/47_ronin/pls/w/films.film_page?i_film_id=132303

³⁸ Moholy-Nagy László, *Látás mozgásban* (felelős kiadó Beke László főigazgató, Műcsanak - intermédia ISBN 963 755 0941): 76.

Érdekes kérdés, hogy mit tudunk kezdeni a tapintási illúzióval. Ez a jelenség leginkább a formatervezőknek fontos, akik nemcsak tapintható, de egyenesen kézbe veendő, kézzel történő használatra való tárgyakat alkotnak, nekik emiatt fontos, hogy a tapintása is kellemes, funkció szerint praktikus legyen. Gyakran előfordul, hogy meglátunk egy szépen megmunkált felületű tárgyat vagy szobrot, és szinte ellenállhatatlan vágyat érzünk, hogy megérintsük, megtapogassuk.



(010. kép) Mackó szobor, Molnár László műve (1961) (A kép a szerző felvétele)

Ez az ősi ösztön bennem is jelen van, és egy gyerekkori élményem nagyban hozzájárult ahhoz, hogy később a szobrászművészi pályát válasszam. Ez az élményem a Feneketlen-tó körül épült Ifjúsági park mackó szobrához kapcsolódik, amit nagyon szerettem simogatni, felmászni rá. Ma is gyakran látok ott gyerekeket, akik a folyamatos simogatásukkal, szeretgetésükkel tükörfényesre polírozták a mackót³⁹.

Arisztotelész írta le a legrégebbi tapintási illúziót: „Ha keresztbe tesszük a két egymás melletti ujjunkat, és megérintünk egy tárgyat úgy, hogy mindkét ujjhegyünk egyszerre ér hozzá, akkor úgy fog tűnni, mintha egyszerre két tárgyhoz értünk volna hozzá.”⁴⁰

³⁹ Mackó szobor, Molnár László műve 1961 http://www.kozterkep.hu/~67/Macko_szobor_Budapest_1961.html#

⁴⁰ http://hu.wikipedia.org/wiki/Tapint%C3%A1si_ill%C3%BAzi%C3%B3 utolsó letöltés 2012. 05. 19.

Mivel kívül esnek a kutatási témámon a hallással, szaglással, az ízleléssel összefüggő érzéki csalódások, illúziók, e dolgozat keretében nem tárgyalom azokat. .

1.11. Téri Illúziókeltés transzparens anyagok használatával a kortárs szobrászatban

Az átlátszó anyagok közül a plexit Moholy-Nagy László, Naum Gabo, és Anton Pevsner is alkalmazta műveiben. A plexi transzparenciája miatt később több művésznek is szolgált műveik alapanyagául.

Transzparens és egyben szilárd anyag az üvegen és a plexin kívül az átlátszó műgyanta is. A műgyanta legismertebb hazai alkotója Paizs László. Korábban már említettem, hogy Leonardo szerint a szobrász nem csinál fényes és átlátszó testeket, a lefátyolozott alakoknál, nem látszódik a meztelen test színe az őt burkoló fátylon keresztül, és nem ábrázol tarka kis kavicsokat az átlátszó víz tükre alatt. Pajzs erre a mondatra cáfol rá több művével is. Nála a plexin keresztül légnemű dolgok is megjelennek; olykor csak buborékok, mint az „*Újkori lelet A korinthuszi öbölből I-II.*” c. sorozatánál látható kólás üvegből, de gézből is készít atomfelhőt, mint az „*Atomfelhő kutyagerinccel*” (1971), vagy az „*Atomfelhő gézből*” (1970) című munkáiban. Gyakran a konkrét anyagok, mint a géz, az újságpapír, a csontok, a bogarak, műveiben költői látomássá válnak, a térben lebegő, megfagyott pillanatok különös bizarr asszociációkat keltenek.

Talán legérzékletesebben Mariele Neudecker, német művésznő cáfol rá Leonardo állítására. Az ő műveiben ugyanis szó szerint megjelenik a tarka kis kavics az átlátszó víz tükre alatt. Nála is nagyon izgalmas a transzparencia használata. Neudecker folyadékkal tölti fel üvegdobozait. Az üvegen belül különböző tájakat rendez be. A folyadékokat gyakran megfesti, így a levegő perspektíva érzékeltetésére is mutat izgalmas megoldást: levegő helyett víz-perspektíva formájában. Munkáiról gyerekkorom kedvenc terepasztalai, karácsonyi betlehem figurái jutnak eszembe.



David Ward: Forrás, ezer izzó

A kilencvenes években sokat jártam Nagy Britanniában, 1997–99 közötti három évben Londonban éltem. Londoni tartózkodásom alatt elvégeztem a Westminster Egyetem Public Art: Concept and Development kurzusát. Témavezetőm David Ward volt. Szeretném itt bemutatni Ward egyik különleges installációját, amit a Leamington uszodában rendezett be. A természeti látvány illúzióját nem csak az ember és állatábrázolásokon keresztül lehet vizsgálni, hanem felmerülhet olyan jelenségek kapcsán is, mint amilyen David Ward különböző magasságú rudakon elhelyezett villanyégőkkel teletűzdelt úszómedencéje is. Itt a villanyégőkkel a víz csillogását elevenítette meg. Ez ugyan már messze nem a natúra jegyében keletkezett, hiszen senki sem várja el az installációtól, hogy a villanyégők megtévesztésig vízszereűek legyenek. Ugyanakkor azzal, hogy a víz látványát nem akarta másolni (teljes mimézist alkalmazni) az úszómedence nem csak új fényekkel, de művészi többlettartalommal is megtelt.

Amit én a téri illúzió kitágításának nevezek, azt Mengyán András a dimenziók megsokszorozásaként definiálja. Mengyán objektjeivel a dimenziókat kutatja, szerinte létezik a harmadikon túl nem csak a negyedik, az ötödik, a hatodik, de létezik a tizenötödik, és a tizenhatodik dimenzió is. Én, mivel nem vagyok annyira biztos a dimenziók számában, csak abban, hogy a világban léteznek az általunk általánosan ismert háromdimenziós világon túl is dimenziók, nem sorszámokkal jelzem ezek létét, hanem egyszerűen a harmadik dimenzió túl világnak definiálom őket.

Mengyán törekszik rá, hogy semmiféle konkrét, felismerhető ember, épület, vagy tárgy ne jelenjen meg műveiben, leginkább hengereket, kúpokat és egyéb geometrikus alakzatokat szeret megjeleníteni. Így kívánja fenntartani a távolságot a konkrét, bennünket körülvevő világ és a művei sajátosan redukált, geometrikus formákból álló világa közt. Azt a teret igyekszik megláttatni velünk, melyben egyszerre létezik az összes dimenzió vagy legalább a dimenziók illúziója.

II. A harmadik dimenzió túl jelenségek érzékeltetése a szobrászatban

2.1. Illúziókeltő jelenségek: Pareidolia, abszurd perspektíva és anamorfózis

Pareidolia⁴¹, apophenia⁴²: Arc, vagy csendélet? *Ha így nézem, ez, ha úgy nézem, az;* típusú Illúzió

Nyolc évvel Leonardo halála után született Giuseppe Arcimboldo,⁴³ aki Leonardohoz hasonlóan szintén kora kiemelkedő tudósa volt. Az ő festészetében az illúzió, a rész és az egész viszonyában érhető tetten. Ha csendéleteit részletről részletre nézzük, akkor láthatunk gombát, szőlőt és egyéb zöldséget és gyümölcsöt. Ha az egészet nézzük, akkor a zöldségek és gyümölcsök emberi fejké, arcokká állnak össze. Arcimboldo a későbbi szürrealizmusnak és a lehetetlen perspektívákat megrajzoló M. C. Escher⁴⁴ művészetének az „előfutára”.

Számomra azért érdekes Arcimboldo művészete, mert az ő esetében is elmondható, hogy a harmadik dimenzió túl dimenziók létezésének lehetőségét villantja fel. Ugyanis, ami egy szűkebb összefüggésben egy tál telis-tele zöldségekkel, az egy tágabb relációban - egyes esetekben a képet megfordítva - egy emberi portrévá áll össze. Egy másik képen látunk egy emberi arcot, páncélban, sisakkal a fején, megfordítva a képet, közelebből megvizsgálva láthatjuk, hogy éppen a fedelét emeli föl két kéz egy tálnak, mely tálon malac és csirkesült van citromkarikával.

Véleményem szerint sokszor a rejtett dimenziók is így tevődnek össze, gyakran kaotikusan, észrevehetetlenül, majd egy megvilágosodás következményeként összeállnak kristálytisza logikájú valósággá.

⁴¹ <http://hu.wikipedia.org/wiki/Pareidolia>

⁴² <http://en.wikipedia.org/wiki/Apophenia>

⁴³ Giuseppe Arcimboldo (1527-1593).

⁴⁴ http://hu.wikipedia.org/wiki/Maurits_Cornelis_Escher

Abszurd perspektíva

A harmadik dimenzió túl dimenzióknak van egy matematikai megoldása is. Ilyen például a negyedik dimenziós kocka⁴⁵, melyet le lehet rajzolni, a számítógép képernyőjén meg lehet forgatni, de nem lehet az általunk ismert térben megvalósítani. Ehhez a lehetetlen kockához hasonlatosak az abszurd perspektívát alkalmazó rajzok. Az abszurd, lehetetlen perspektíva képi megjelenítése William Hogarth⁴⁶ híres metszetével vette kezdetét. Később M. C. Escher⁴⁷, Oscar Reutersvärd⁴⁸ és a hazaiak közül Orosz István⁴⁹ munkásságában teljesedett ki. Orosz a Hogarth féle végtelen lépcsőt animációs filmen is megjelenítette. Ez a lehetetlen lépcső Christopher Nolan Eredet⁵⁰ című filmjében is okoz némi meglepetést.

Escher az általa megrajzolt paradox képeknek az elméleti vonatkozásait is kutatta, így ismerkedett meg Pólya György⁵¹ 1924-es szimmetriacsoportokról szóló cikkével, ami mellett említést érdemel, hogy az ő nevéhez fűződik a számítógépes mesterséges intelligencia kutatása. Pólya mellett több tudóssal is levelezett, és személyes kapcsolatba is került Harold Scott MacDonald Coxeterrel⁵² és Roger Penrose⁵³-zal, sőt tanácsokat kapott tőlük újabb matematikai és geometriai problémák vizuális megjelenítéséhez. A lehetetlen perspektívájú Hogarth féle végtelen lépcsőt szokták Penrose lépcsőnek is nevezni Roger Penrose után.

⁴⁵ http://hu.wikipedia.org/wiki/Negyedik_dimenzi%C3%B3

⁴⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Satire_on_False_Perspective

⁴⁷ <http://www.mcescher.com/>

⁴⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Reutersv%C3%A4rd

⁴⁹ [http://hu.wikipedia.org/wiki/Orosz_Istv%C3%A1n_\(grafikus\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Orosz_Istv%C3%A1n_(grafikus))

⁵⁰ [http://hu.wikipedia.org/wiki/Eredet_\(film\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Eredet_(film))

⁵¹ http://hu.wikipedia.org/wiki/P%C3%B3lya_Gy%C3%B6rgy

⁵² http://en.wikipedia.org/wiki/Harold_Scott_MacDonald_Coxeter

⁵³ http://hu.wikipedia.org/wiki/Roger_Penrose



(012. kép) M.C. Escher: Ascending and Descending 1960 Lithograph. 285mm x355mm.

Forrás: <http://www.mcescher.com/gallery/lithograph/ascending-and-descending/>

Anamorfózis⁵⁴

Alapvetően két fajta anamorfózisról beszélhetünk. Mindkét fajta anamorfózisnak jelentős eredményei vannak a téri illúziókeltés terén.

Optikai, vagy perspektivikus anamorfózis

Az optikai, vagy perspektivikus anamorfózisnál csak egy nézőpontból áll össze értelmezhető ábrává a torzult kép. Az egyik legismertebb kép, Hans Holbein⁵⁵: Követek című képe, (1533. London, National Gallery), melyet egy bizonyos pontból nézve egy koponya képe is elénk tárul.

⁵⁴ <http://hu.wikipedia.org/wiki/Anamorf%C3%B3zis>

⁵⁵ [http://hu.wikipedia.org/wiki/Hans_Holbein_\(fest%C5%91,_1497%E2%80%931543](http://hu.wikipedia.org/wiki/Hans_Holbein_(fest%C5%91,_1497%E2%80%931543))

Ez a hatás érvényesül a trompe l'oeil-t alkalmazó barokk templomok falfestményein is. Gyakran a kupolák görbülő felületére festett képek közelről erősen torzulnak, kellő távolságról nézve állnak csak össze.

Katoptrikus és dioptrikus anamorfózis

A katoptrikus anamorfózisoknál, egy görbe felületű tárgy - ez lehet henger, kúp, vagy más térbeli alakzat - míg a dioptrikus anamorfózisoknál egy (vagy több) speciálisan csiszolt optikai elem segítségével áll össze a kép.

Az anamorph hatásban rejlő lehetőségeket a kortárs magyar képzőművészetben leginkább Orosz István a grafikáiban és animációs filmjeiben, valamint Telek Balázs a camera obscurás fényképezésben használta fel.

A perspektivikus anamorfózisnál beszélhetünk „két és fél dimenzióról,” hiszen ha a kép síkját meghajlítjuk, akkor már kitör a második dimenzióból, de még mindig nem teljesen úgy viselkedik, mint egy háromdimenziós tárgy.

A katoptrikus anamorfózisnál viszont a tükröződő, a dioptrikus anamorfózisoknál a vetített kép a felismerhető, míg az az ábra, amiből összeáll a tükrözött vagy vetített kép, szinte teljesen felismerhetetlen. Így maga a látvány, a kép nem más, mint a tükörkép, egy projekció egy tükröződő felületen. Így olyat látunk, ami valójában nincs is ott. Pontosabban nem ott van, ahol látjuk, mert a tükröt, vagy a lencsét, prizmat nézzük, (ami tükrözi, vagy vetíti a képet), de ahol van, ott nem értelmezhető. Ez a jelenség közel áll ahhoz, amit a tér harmadik dimenzió túlrejtése alatt értünk. Én is így, ehhez hasonlóan képzelem el a rejtett dimenziókat, azaz láthatunk valami kaotikus ábrát, ami csak egy különleges eszköz vagy egy a szokásostól eltérő szemlélet segítségével válik láthatóvá, értelmezhetővé számunkra.

2.2. A narratív, illusztratív művészet és a spiritualitás

Az illusztratív művészet narratív jellege elfedi-e a művészet spirituális lényegét?

Moholy-Nagy László Michelangelóval példálózva jut el a kortárs művészet illúziókeltéssel foglalkozó problémájának felvetéséig. A reneszánsz művészek illúziókeltésben elért vitathatatlan teljesítménye relatív eredménynek tűnik ahhoz képest, hogy mi a szobrászat, illetve a festészet lényege. A márványtömbbe rejtett szobor kiszabadítása során, a kő naturalisztikus textúra hatású testekké, gazdagon díszített drapériákká alakult át. „A festmény sima fatábláját, vagy vásznát *nem* festékréteggel borították, hanem a természet illúziójával.”⁵⁶

Moholy-Nagy bizonyos szempontból egyszerre teszi helyére a reneszánsz művészetet, és a modern szobrászatot. Az absztrakt modern szobrászat is sokat köszönhet a reneszánsz mesterek munkásságának. A reneszánsz és a többi figurális műveket lehet *absztrakt szemmel* is nézni. Ez számomra azt jelenti, hogy a kompozícióra, a belső ritmusra, az arányokra, a belső harmóniákra

⁵⁶

Moholy-Nagy László, *Látás mozgásban* (felelős kiadó Beke László főigazgató, Múcsanak - intermédia ISBN 963 755 0941): 226

koncentrálva nézek, értelmezek egy műalkotást, és az összes többi narratív dolgot megpróbálom figyelmen kívül hagyni. Moholy-Nagy Michelangelo művészetében többre értékeli a gazdag térgörbületek megformálását, mint a naturalisztikus megformálást. „A testek spirális csavarása nemcsak a mozgó látásra, hanem a plasztikus organizáció eszközének hangsúlyozottabb alkalmazására irányuló kísérlet is volt.”⁵⁷ Ebben az értelemben kézenfekvőnek tűnik a figurális és az absztrakt művészet párhuzama.

Visszatérve a narratív reneszánsz művészetekhez, nem zárnám ki, hogy a szentkép, a maga illusztratív, illuzórikus megjelenésével mégiscsak vezetheti a gondolatokat a harmadik dimenzió túl világba. Tény, hogy az illúziókeltés borzasztó kényes kérdés spirituális szempontból, mert a képek ugyan segíthetik az embert a metafizikus tartományok megláttatásában, de ugyanakkor túlzottan irányíthatják a befogadó spirituális elképzeléseit.

Ádám teremtését, vagy az utolsó ítéletet, leggyakrabban Michelangelo freskórészletével szokták illusztrálni. Emellett túl azon, hogy ezek a képek beégtek a köztudatba, fogódzót is adnak azoknak, akik másképp nem tudják vizualizálni az isteni jelenlétet. Ez egyszerre jó is, mert ad egy kis fogódzót, de rossz is, pontosabban félrevezető, hiszen a jó Isten nem egy szakállas bácsika. Hogyan lehet ebből a tévhitből kikeveredni?



(013. kép) Michelangelo: Ádám teremtése, 1508–12, Sixtus kápolna mennyezetfreskója (részlet)

Forrás: http://biblia.hu/a_biblia_a_magyar_kepzomuveszetben/az_ember_teremtese

⁵⁷

Moholy-Nagy László, *Látás mozgásban* (felelős kiadó Beke László főigazgató, Múcsanak - intermédia ISBN 963 755 0941): 226

„Tárgyi valóság nincs. Mindaz, ami külsőnek látszik, a nem éber lény önvarázslata. A világ nem hely, hanem állapot. És ez az állapot a varázslat, a *májá*.”⁵⁸

Ez a látszólag nem ide illő mondat nagyon ide kívánczok. Hamvas annyira tömören megfogalmazza benne a világ illúziójának a lényegét, hogy még több alkalommal is idézem. Ennek a fejezetnek ez az igazi mottója, és ez ad választ arra is, amit korábban boncolgattam.

A mimézisen alapuló művészet, minél távolabb megyünk Európától, annál kevésbé van jelen. A madár lényegét nem adja vissza a madár élethű rajza. „Alexander Kostellow perzsa művész, a Pratt Institute professzora kislány korában Párizsba ment, hogy rajzolni, festeni tanuljon. Amikor visszatért Perzsiába, tanítója megkérte, hogy rajzoljon neki egy madarat. Kostellow megtette úgy, ahogy Európában tanulta. A tanító megfeddte: „Tudod-e hogy valamit olyannak rajzolni, amilyen, nagyon közönséges?”⁵⁹

Feltételezem, hogy ez a felismerés főként a Nyugati gondolkodásmódon felnevelkedett emberek számára ennyire meglepő, hiszen számos, az európaiktól eltérő kultúrában nem is volt soha cél a természet hűségesebb leképezése.

Ikonosztáz – a szentkép a pravoszláv Keleten

Moholy-Nagy gondolataival párhuzamosan Pável Florenszkij is a nyugati reneszánsz művészetet illusztratívnak és utánczónak tartja, és még Moholy-Nagynál is radikálisabban fogalmaz:

„A nyugati vallásos festészet a reneszánsztól kezdve merő művészi hazugság, s bár szavakban a festők az ábrázolt valósághoz való közelségüket és hűségüket hirdették, valójában semmi közük nem volt *ahhoz* a valósághoz, amelynek ábrázolására vetemedtek és merészkedtek; még az ikonfestészeti hagyomány szerény útmutatásait sem tartották szükségesnek figyelembe venni, azt a tudást tehát, hogy milyen az a szellemi világ, amelyet a katolikus egyház örökül hagyott számukra.”⁶⁰

Florenszkij szerint az itáliai reneszánsz korában távolodtak el a nyugati művészek, a képi ábrázolás eredeti spirituális rendeltetésétől, csupán azért, hogy a perspektíva segítségével a tér és a természet illúzióját festhessék meg.

Míg a reneszánsz itáliai mesterek a kézzelfogható valóság alapján igyekeztek minél tökéletesebben láttatni a bibliai jeleneteket a nézővel, – használva a perspektíva szabályait, a fény és az árnyék megjelenítésével, valamint az anatómiai tudást – addig az ortodox pravoszláv ikon esetében maga szent jelenik meg, ott és akkor, térben és időben, ahogyan azt a festője a hit által – és nem *a valóság káprázata által befolyásoltan* látja.

⁵⁸ Hamvas Béla, *Arkhai* (Medio Kiadó, Budapest, 2002. ISBN 963 9240 214): 173.

⁵⁹ Moholy-Nagy László, *Látás mozgásban* (felelős kiadó Beke László főigazgató, Múcsanak - intermédia ISBN 963 755 0941): 116.

⁶⁰ Pavel Florenszkij, *Az ikonosztáz* (Typotex kiadó, Budapest 2005. ISBN 963 9548 66 9): 53

Fogalmazhatunk úgy is, hogy az illúzió, az ortodox keleti művészetben nem más, mint káprázat, méghozzá olyan káprázat, ami a lényegről vonja el a figyelmet. Sőt, az egész evilági lét nem más, mint káprázat. A reformáció embere is tiltakozott a szentképek ellen és hasonló eredetű az iszlám parancsa, mely szerint a prófétát ábrázolni tilos. Ezzel párhuzamosan a zsidó vallásban istent nem csak ábrázolni tilos, de még a nevét kiejteni sem szabad, ugyanis amit ábrázolni lehet, azt nem csak imádni lehet, mint a szent képét (szobrát), hanem bálványként tekinteni rá⁶¹, vagy még rosszabb esetben meggyalázni... De ennél többről is van szó. A spirituális tartalmakat el kell választani az anyagi természetű dolgoktól. Az anyagi dolgok imádása mindenképpen bálványimádáshoz vezet.

A keleti ortodox ikonoknál gyakori az arany háttér alkalmazása. A római Santa Maria Maggiore⁶² ókeresztény bazilikában található mozaikokról írja Jovánovics György: „Az aranyszín oda hatol be a kora kereszténység képi világába, ahol az antik művész számára a zárt, egyedi formák közötti határozatlan zónák voltak, az antik művészet számára nem ábrázolható bizonytalan légtér. Bodonyi nem mondja ki, hogy mi volt ez akkor, pedig tanulmánya ettől még szebb lenne. Talán nem vette észre, hogy Riegl már kimondta: „... a levegő atmoszférájával teli tér, amelynek révén a naiv érzéki szemlélet számára egymástól elkülönítve jelennek meg az egyes külső dolgok, e szemlélet számára nem anyagi individuum, ellenkezőleg, az anyag tagadása, s ennek következtében egyszerűen a *semmi*.”⁶³ Ez a *semmi* a *fény*.”⁶⁴

Véleményem szerint ez a *semmi*, ez a *fény* a spirituális tartalmak megjelenítése, nem csupán az *anyag tagadása*, de kellő bátorsággal kimondhatom azt is, hogy maga az arany háttér nem más, mint a harmadik dimenzió túl világ jelenlétének érzékeltetése. Az ábrázolt alakok kozmikus, éteri háttere.

⁶¹ Ne csinálj magadnak faragott képet, és semmi hasonlót azokhoz, a melyek fenn az égben, vagy a melyek alatt a földön, vagy a melyek a vizekben a föld alatt vannak. II Móz. 20, 4

⁶² [http://hu.wikipedia.org/wiki/Santa_Maria_Maggiore_bazilika_\(R%C3%B3ma\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Santa_Maria_Maggiore_bazilika_(R%C3%B3ma))

⁶³ Alois Riegl: A késő római iparművészet (ford: Rajnai László), Bp. 1989, Corvina kiadó, 27.

⁶⁴ Jovánovics György: Test és tér a szobrászatban. A magyar Szobrász Társaság és a Műcsarnok közös előadássorozatának dokumentációja / [szerk. Bordács Andrea] ; [közrem. Rényi András] ; [közread. Magyar Szobrász Társaság] ; [közread. Műcsarnok]:03,34



(014. kép) Róma: Santa Maria Maggiore

Az arany mozaik esetében, tulajdonképpen az üveg tükörhöz hasonlóan, az üvegdarabokon az aranyfüst foncsor veri vissza a kívülről érkező fényt. Így az arany felülete, azzal együtt, hogy a sárga színt magában hordozza, mégsem igazán színként, sokkal inkább tükörként viselkedik. Másfajta tükrözés ez, mint amit Anish Kapoor használ, de a hatás bizonyos szempontból hasonló, ugyanis, amikor az aranymozaik felületét mozgás közben nézzük, a tükörszerű fel-fel csillanások miatt változik a fénye az egyes mozaik darabkáknak, felületeknek. Ebből adódóan másképp fókuszál a szemünk a színes figurákra és a köztük lévő arany felületekre. A tükörhatásról bővebben Anish Kapoor művészete kapcsán később még leírok néhány gondolatot.

2.3. A gondolati és a tudati illúzió

„...Platón és Arisztotelész ugyan más megfontolásból és más módon, de mindketten azt állították, hogy a lélek (pszükhé) testetlen létező, azaz, hogy nem azonosítható vagy megmagyarázható a testhez kapcsolódó terminusok által. Ugyanakkor a dualizmus legismertebb „fajtája” Descartes nevéhez fűződik. Ő úgy vélte, hogy a léleknek nincs kiterjedése, azaz nem rendelkezik semmilyen fizikai tulajdonsággal, tehát egy a testtől független, önálló létező, szakszóval szubsztancia. Ő az elmét a tudatosság és az öntudat fogalmai mentén definiálta, ezzel egészen új megközelítést adva a problémának.”⁶⁵

65

http://hu.wikipedia.org/wiki/Test-l%C3%A9lek_prob%C3%A9ma

„(...) A másik az ún. szubjektív idealizmus, amely szerint csak a tudat létezik, a tapasztalható anyagi világ pedig csupán a tudatunk (esetleg a kollektív tudatunk vagy tudattalanunk) konstrukciója. A dualizmus szerint test és szellem, anyag és tudat két különböző entitás, de ezek között szoros kölcsönhatás van. Léteznek olyan elméletek is, amelyek nem állnak meg a dualista kettősségnél, hanem ennél több önmagában létezőt feltételeznek. Ilyenek pl. a védikus nyája és vaisésika bölcsélet, amelyek a tudattal kapcsolódó fogalmakat (átman, buddhi, manasz) független, önálló entitásoknak tekintik. A buddhizmus eredeti tanítása egyik fenti elméletet sem fogadja el végső magyarázatként.”⁶⁶

„A szubjektív tudatosság, amelybe érzelmek, indulatok, tehát nem a kognitív, a logikai funkciók, hanem az, ami az embert megkülönbözteti az automatától, tehát a szubjektív tudatosság, az nem az agynak a biológiai, bioelektromos terméke, hanem valójában az agy az egy interface a fizikai test és a tudat közt.”⁶⁷

Számomra a tudati illúzió és a gondolati illúzió között az a lényeges különbség, hogy a tudati illúzió egy olyan hozzáállás, mely nem függ a cselekvő gondolkodástól. Alapfelfogás, melyen a gondolkodáson alapuló ész-érvek, ellenérvek, a logika, vagy az érzelmi intelligencián alapuló gondolatok nem váltóztatnak.

A gondolati illúzió

Az olvasás is például egyfajta gondolati illúzió, mert miközben szemünk a betűk sokaságát olvassa, egy másik vágányon az agyunk a szöveget képekké formálva jeleníti meg. Sőt, olvasás közben érezhetünk illatokat, ízeket, és különböző hangulatokat is.

A koncept művészetben jelenik meg először a szöveg, mint önálló műalkotás. Az egyik legismertebb ezek közül Joseph Kosuth⁶⁸ műve, a *One and Three Chairs* azaz *Egy és három szék* tipikusan az a mű, amely nem művészi megformáltságával, hanem a száraz, gondolati közlendőjével hat a nézőre.

Kosuth széke(i) közül a középső maga a szék és semmiképpen sem a szék illúziója. Se több, se kevesebb. Illúzió-e a szék fényképe? A szék fényképe csak annyiban a szék illúziója, amennyiben minden fénykép a lefényképezett valami illúzióját adja. Illúzió-e a szék szótári definíciója? Szerintem akkor beszélhetünk illúzióról, amennyiben a szöveg olvasása közben a szék képe megjelenik a képzeletünkben is.

⁶⁶ Anyag és tudat Dr Héjjas István, http://www.o-ws.hu/cikkek/tudatkutatas/dr_-hejjas-istvan_-anyag-es-tudat.html

⁶⁷ Dr Héjjas István előadása, 2100 Konferencia 2013.04.27, Paradoxonok a modern fizikában és a tudatkutatásban <https://www.youtube.com/watch?v=FOt3-IGQhJE>

⁶⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth

A tudati illúzió – Májá

„Hány dimenziós is a világ? És az illúzióvilág? Valóban, csak az illúzióvilág sokdimenziós, vagy a mindenkor általunk tapasztalt szobrászati művek is egy ilyen sokdimenziós téri viszonyítási rendszerben mérettetnek meg és kapnak elismerést, vagy vetjük el őket?”⁶⁹

Én nem választanám ketté a világot egy elméleti, illúzióvilágra, és egy kőkemény hétköznapi világra.

„Tárgyi valóság nincs. Mindaz, ami külsőnek látszik, a nem éber lény önvarázslata. A világ nem hely, hanem állapot. És ez az állapot a varázslat, a *Májá*.”⁷⁰

„(...) A madhjamika bölcsélet ennél is tovább megy. Eszerint semminek nincs abszolút, valóságos, nem kondicionált léte, ezért maga a tudat is illúzió, mivel az is csupán relatíve, viszonylagosságokon keresztül létezik. Hogy melyik a jó elmélet? Talán egyik sem. Mindegyik egy-egy modell. Márpedig a modell soha nem azonos a valósággal, mint ahogy a tervrajz sem azonos azzal az épülettel, amit ábrázol. Buddha egyébként is azt tanította, hogy nem a világ megmagyarázása a fontos, hanem az abból való kiszabadulás.”⁷¹

„(...) A madhjamika iskola a Tökéletes Bölcsesség szútráiban kifejtett tanokat foglalta rendszerbe. Az Abhidharma filozófiával szemben az iskola követői úgy tartották, hogy egyetlen létező, még a dharmák (lételelemek) sem rendelkeznek önálló, lényegi létezéssel. Ennek bizonyítéka a feltételektől függő keletkezés, amely szerint minden okokból keletkezik, egyik dolog szüli a másikat. Ami viszont mástól függ, nem rendelkezhet lényegi létezéssel. Ez azonban nem jelent nihilista nézetet, mivel a relatív igazság szintjén elfogadják, hogy az okokból keletkezett dolgok léteznek. Ez a középút a nihilizmus és az örökkévalóság között.”⁷²

Anish Kapoor műveire jellemző, hogy nem a szobrok plasztikai megformáltságával alkotott kimagaslót, hanem azáltal, hogy egy különleges állapotba kerül a néző általuk. A szem elveszti a távolság érzetét, nem tud fókuszálni, és ez a látvány bizsergetően hat a tudatunkra. Ez a tudatállapot az érzékszerveinkkel felfogható valóságot kérdőjelezi meg. Ez a jelenség inkább a pigmentekkel bevont művekre vonatkozik. A tükrösre felpolírozott felületű műveknél a szem nem veszíti el úgy a fókuszáló képességét, a néző mégis a látvány különleges, transzcendens hatása alá kerül. Amikor élőben láttam ezeket a műveket akkor csak a rám ható érzések befogadására koncentráltam, különösebb gondolatok nélkül. Később, amikor Hamvas Bélánál a Májá-ról olvastam, rögtön beugrott ez az évekkal ezelőtti élmény.

⁶⁹ Solymos Sándor, Dr. Habil. Ybl díjas építész, tanszékvezető, egyetemi docens, Magyar Képzőművészeti Egyetem. Az idézett szöveg konzultáció eredményeként került a szövegbe

⁷⁰ Hamvas Béla, *Arkhai* (Medio Kiadó, Budapest, 2002. ISBN 963 9240 214): 173.

⁷¹ Dr. Héjjas István: Anyag és tudat, http://www.o-ws.hu/cikkek/tudatkutatas/dr_hejjas-istvan_anyag-es-tudat.html

⁷² <http://wiki.konfuciuszintezet.hu/index.php/Madhjamaka>

Anish Kapoor: Cloud Gate (Felhőkapu)



(015. kép) Anish Kapoor: Cloud Gate 2004. Chicago

Forrás: <http://anishkapoor.com/110/Cloud-Gate.html>

A Cloud Gate⁷³ c. mű egy óriási csepp fényes higanyra emlékeztet. A mű görbe tükröt idéző felülete, optikai tulajdonságainak köszönhetően, nem csak tükrözi, hanem átformálja a környezetében lévő dolgokat: a parkot, a függőleges és vízszintes egyenesekből álló épített környezetet, és nem utolsósorban saját magát a nézőt, aki mindezt a szobor tükörfelületén íves, szabályosan módosított görbe vonalú rendszerré átalakulva látja viszont.⁷⁴

⁷³ Cloud Gate (Bean) Stainless steel, 10x20x12,8m Millennium Park, Chicago, 2004.

⁷⁴ <http://www.flickr.com/photos/rphillips/1172963399/in/photolist-76k2Em-brXcHf-6E1WBj-2MDKp4-7a4iS6-2MJasf-2MDK9T-2MJcyW-2MDKMP-7Hee8P-4JH6z4-7e7mDa-6gVCCw-e16r4N-dixiSy-8h23kA-oqTN-6UMobB-amkBKL-e16gUU-em26BU-7GYQmv-oqW4-5R98Ss-4JMm4G-5XGSLu-ec9Wh-8ArLcn-3KCcX1-4LYf6c-do7xve-cjmAp5-oF6V12-cn3zJN-mRX6xe-hYuCe7-8CA6ta-pcCFD-8uqgkC-6tmj6d-9AffxK-f3ak68-4fg3zr-psGP9v-jdu3sg-pcCGC-cnfoz-mEPMy-btXNWa-9Zyui6>

A tükör előtt állva nem érzékeljük a tükör felszínét, mert a tükörkép látványa sokkal erősebb, teljesen eltereli a figyelmünket a tükör felületéről. Az egyenes, sík felületű tükör megduplázza a távolságot a nézőpont és a tükör között. Tehát, a tükörkép pontosan kétszer akkora távolságra van tőlünk, mint a tükör. Egy görbe felületű tükörnél ez a virtuális távolság a tükörfelület görbületétől függően lehet több és kevesebb a nézőpont és a tükör távolságának duplájánál. Ebben az optikai helyzetben még jobban elbizonytalanodik az emberi szempár a távolság megítélése terén. A szempár a térben a tükör mögötti tükörképre fókuszál. Mivel a látást, a megfigyelést becsapja a tükör, elbizonytalanodik a tudat is, és egy idő után maga a szobor felülete eltűnik és csak a tükörkép-világ marad. Így válik teljesen anyagtalanná a mű.

Ez a jelenség csak tökéletes tükörfelület esetében működik, mert amint egy kis karcolás, piszok, vagy a hó megjelenik a felületen, abban a pillanatban van valami, amibe a szem belekapaszkodhat, fókuszál, és akkor megszűnik ez a varázslatos hatás, pontosabban belép a mű terébe a minket körülvevő hétköznapi valóság. Ahol a hó töredezzve csúszik le a mű felületén, ott a szobor tükröződésmentes formáját mutatja meg, a lecsúszó hó határfelületén találkozik a két világ⁷⁵.

Amellett, hogy számomra egyértelmű a párhuzam a Májá felfogás és Anish Kapoor művészete között, érdemes óvatosan bánni a Májá tudattal. Ugyanis, ha komolyan vesszük a hozzám Hamvas által közvetített Májá tudatot, abban az esetben parttalanná válik a definiálás, mert minden csak illúzió, (káprázat) bármiről is beszélünk. Ugyanakkor talán mégis itt kezd az egész izgalmassá válni. Miért ne tegyünk kísérletet arra, hogy a jelen lévő, bennünket körülvevő hétköznapi káprázatot alapnak tekintsük, és további káprázatokat különböztessünk meg? Anish Kapoor tükröződő felületű művei azért kiváló példák, mert a tulajdonképpeni szobrot magát nem is látjuk, csak a szobor által visszatükrözött világot. Tehát a mű maga a káprázat görbe tükörképe, a feje tetejére állított anyagi világ, amit szó szerint Kapoor „Turning world upside down”⁷⁶, magyarul „Feje tetejére állítani a világot” című sorozatánál láthattuk. Ahogyan a környezetünk perspektívája görbül a tükörképben, az túlmutat a szokásos háromdimenziós térérzékelésünkön. Az általunk megszokott valóságot és benne saját magunkat is egy torzult látomásban kapjuk vissza, ahol az idő is kicsit másképp múlik, hiszen a mozgás is felgyorsul vagy lelassul a tükörfelület görbületétől függően. A káprázat a káprázat tükrében teszi nyilvánvalóvá a világ káprázat jellegét. A szobor tükör felülete élesen kimetsz egy

⁷⁵ http://www.flickr.com/photos/jim_watkins/5356492965/in/photolist-9akqJZ-4TDMq-c8yuzo-6PYUry-hhP429-8uqgCY-ct75nu-duFZ3G-6PjDWW-85XimH-7jUEA9-b9BVZV-k5UjL-5jpfAY-6mm6p6-dqeekL-fPqDGB-5Nk9oy-kgz6r8-nn2KeS-etY3r-b7Dm1n-8zm6YE-gEq8qi-6EUdqt-btGkND-73TPCv-4zWM9p-fEy7Vh-eJtdbg-pAxASU-zctGw-pDzfa-duBk2-5pZYL-2ifsNE-gatXU-byQ2YR-dyQh4g-bQpAdZ-33KRet-camjGJ-juZE8F-8s8YfB-bGeHFZ-6hbiEv-eTWp69-giQeVJ-b6rtbM-7cocw7

<http://www.flickr.com/photos/mscholl/2130436595/in/photolist-4fg3zr-psGP9v-jdu3sg-pcCGC-cnfoz-mEPMY-btXNWa-9Zyui6-brqGeC-qd47o-4AQ2NK-8sHZur-c8yuzo-fwcF6Z-6EWWew-bkVuqY-d4a2d-kcEJYA-58TkmT-4bpsAY-4LmkXF-6PYUry-hxqnv9-SzUHv-hhP429-przMb6-CkU21-8uqgCY-ct75nu-duFZ3G-brrN88-CkU5x-g6ekQE-ao9eES-6PjDWW-cvXjdY-n9ZVtc-norRvY-85XimH-4VnkNY-7jUEA9-aTsCji-4B363V-akne5r-b9BVZV-fEYrRs-CkTZZ-k5UjL-4tv8Rz-cWH9d5/>

⁷⁶ „Turning the World Upside Down” Anish Kapoor kiállítása a Royal Parks-ban a közeli Serpentine Gallery szervezésében 2010-11 szeptember 28 – március 13. <http://anishkapoor.com/278/Royal-Parks-Serpentine-Gallery-2010%E2%80%9311.html> és ugyanitt érdemes megemlíteni a Crown Plaza-n, Israel Museum, Jerusalem-ben 2010-ben felállított azonos című művet is. <http://anishkapoor.com/111/Turning-the-World-Upside-Down.html>

szeletet a valóságból azért, hogy azt a valóságot megcsavarva visszaadja: tessék, íme, az anyagi dimenzió, egy kis torzítás és már alig ismerünk rá!

Mi történik akkor, ha végleg leesik az álarc? Ha elolvad a díszlet? Mi lesz akkor, ha egyszer a valóság az anyagi természetétől mentesen jelenik meg? Mi következik abból, ha Hamvasnak (és az általa közvetített indiai bölcseknek) igaza van, és tényleg mindaz, ami külsőnek látszik, az mind a *nem éber lény* önvarázslata. És a világ nem egy hely, hanem egy állapot. És ez az állapot valóban maga a varázslat, a *májá*. Az elme szubjektív önvarázslatában élünk? Egy olyan Mátrixban⁷⁷, ahonnan nincs menekvés?

A koppenhágai kísérlet⁷⁸ bebizonyította, hogy az anyag viselkedése függ a megfigyelő tudatos jelenlététől. A mérés befolyásolja a mért értéket. Mi történik akkor, ha ez a jelenség nem csak az atomok világában, de az emberi léptékű, sőt, a csillagászati méretekben is megnyilvánul? Ha kellően intenzív odafigyeléssel akár csillagászati méretekben is tudjuk befolyásolni a történéseket...?

„A kvantummechanika értelmezésére Niels Bohr és Werner Heisenberg által kidolgozott – a mai napig sokak által vitatott – Koppenhágai Modell szerint egy részecske, amíg nem kerül kapcsolatba megfigyelővel, ún. szuperponált állapotban van, ami azt jelenti, hogy az állapotát a komplex hullámfüggvény, más szóval állapotfüggvény jellemzi, amely utóbbi a részecske manifeszt megnyilvánulási lehetőségeinek választékát fejezi ki. Amikor pedig a részecske megfigyelése megtörténik, a hullámfüggvény összeomlik, és helyette megjelenik, manifesztálódik egy reális részecske. (Einstein kritikai megjegyzése ezzel kapcsolatban: „Nehéz elhinni, hogy amikor éppen nem nézem a Holdat, akkor az nincs is ott.”)⁷⁹

Robert Lanza szerint nincs külön fizika az atomok, az emberi világ léptéke és a csillagászati méretek számára. Tehát, az anyagi világ ebben az általunk ismert dimenzióban nem más, mint egy díszlet, egy álarc. Jelenleg az a helyzet, hogy ennek a dimenzióknak a zárt világából ugyan kikukucskálhatunk, de kitörni még nem tudunk belőle. Valamikor azt gondolták, hogy az ember képtelen repülni, ma már a repülés hétköznapivá vált. Lehet, hogy valamikor az emberiség képes lesz rá, hogy az u. n. Einstein-Rosen -féle téridő hídon⁸⁰ keresztül úgy közlekedjen a galaxisok, univerzumok közt, mint ahogyan ma az emberek sugárhajtású repülőgépeikkel közlekednek országok, földrészek közt.

Egy gondolat erejéig visszakanyarodok a korábban már említett illúziókeltő műalkotásokhoz. A katoptrikus anamorfózisoknál, például Orosz István tükör hengerénél, az alapsíkon látható bonyolult ábra a tükörfelület által válik értelmezhetővé. Úgy gondolom, hogy a harmadik dimenzió túl

⁷⁷ [http://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1trix_\(film\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1trix_(film))

⁷⁸ https://hu.wikipedia.org/wiki/Koppenh%C3%A1gai_interpret%C3%A1ci%C3%B3

⁷⁹ Dr. Héjjas István: Anyag és tudat, http://www.o-ws.hu/cikkek/tudatkutatas/dr_hejjas-istvan_-anyag-es-tudat.html

⁸⁰ <http://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9regi%C3%A1rat>

valóság is hasonlatos ahhoz az alapsíkon látható bonyolult, kaotikus ábrához, melyen a tükörhenger áll, azzal a különbséggel, hogy a távolság és az idő fogalma is változik és a maga relatív módján jelenik meg. Lehet, hogy a harmadik dimenzió túl világa is ugyanúgy van jelen környezetünkben, mint a tükörhenger alatti ábra, a számunkra észrevehetetlen, és értelmezhetetlen minta ott van a környezetünkben mindenhol. Egy másik példa ennek érzékeltetésére az lehetne, ha Arcimboldo festményén csak a zöldeket és a gyümölcsöket láthatnánk, a képen megjelenő portrékat nem vehetnénk észre, mert Májá fátyla eltakarná előlünk.

Londoni tartózkodásom alatt találkoztam először Anish Kapoor műveivel a Hayward Gallery-ben 1998-ban. Installációi máig komoly hatással vannak rám. Kapoor falakat mozdított el, a járósíntet megemelte, így olyan műveket hozott létre, melyek túlmutatnak az eddig megszokott dimenziókon.

„Az egész kiállítás egy fontos jelenség körül forog. Ez pedig az anyag átváltozása anyagtalanná és fordítva.”⁸¹

Én ezt az „anyag átváltoztatása anyagtalanná”, vagyis az anyagtalán hatás elérését a harmadik dimenzió túl világa érzékeltetéseként fogom fel. A következő idézet is ezt támasztja alá, hogy Kapoor már a nyolcvanas évek elejétől az anyagi dolgok körén kívül eső spirituális tartalmak szobrászati megfogalmazására törekedett.

„Szobraim nem a formáról szólnak, hanem a hitről, szenvedélyről, tapasztalatról, kívül vannak az anyagi dolgok körén.”⁸²

Érdekesen reflektálnak Kapoor mondatai Alberti⁸³ ablak hasonlatára. Kapoor számára fontos a szobor testisége, jelenléte, ugyanakkor a láthatatlant, a hiányzót érzékelteti. Az anyagot változtatja anyagtalanná.

„A szobrászatot közönségesen olyasvalamiként definiálják, ami jelenléttel bír, aminek testisége, jelenléte van. Bizonyos fokig [inkább] szobrásznak kellene lennem, mint festőnek. A festés inkább fejűg, elképzelés dolga, ablak a világból egy illuzionisztikus világba. Ha a kettőt összeadjuk, akkor én bizonyos fokig azon dolgozom, hogy a jelenvalót hiányzóvá, a hiányzót pedig jelenvalóvá tegyem.”⁸⁴

Gondoljunk bele, hogy a pigment por talán a létező legkisebb látható részecske, ami itt a műveket borítja. Ezeknél a műveknél Kapoor a pigment por alkalmazásával éri el, hogy az emberi szem

⁸¹ Lengyel András és Tolvaly Ernő szerk. *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény II.* (A & E '93 Kiadó 2002.): 311. (Kunstforum, 109. kötet, 1990. augusztus-október, 304-315. l.)

⁸² „Britt Pavilon: Anish Kapoor Doris von Drateln beszélget a művésszel; Lengyel András és Tolvaly Ernő szerk. *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény II.* (A & E '93 Kiadó 2002.): 307-312. (Kunstforum, 109. kötet, 1990. augusztus-október, 304-315. l.): 310. (Kunstforum, 109. kötet, 1990. augusztus-október, 304-315. l.)

⁸³ Leon Battista Alberti (February 18, 1404 – April 20, 1472), reneszánsz mester

⁸⁴ Lengyel András és Tolvaly Ernő szerk. *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény II.* (A & E '93 Kiadó 2002.): 308. (Kunstforum, 109. kötet, 1990. augusztus-október, 304-315. l.)

teljesen elveszíti a fókuszáló képességét, és a látvány mágikus bűvöletébe kerül. Íme, a világegyetem pora, egyszerre a mikro és makrokozmosz, a végtelen érzete – egy kozmikus, de mégis időtlen, anyagtalan érzés keríti hatalmába a nézőt.

„Miután először mindenfajta vallásos szavak jutottak az eszembe, majd arra gondoltam, hogy ez a gesztenyebarna pigment egy anyaméhbe vitt engem – a világ placentájába jutottam.”⁸⁵

Pateman-nek nagyon érzékletes a hasonlata és egyben roppant szimbolikus. Kapoor-nak sikerült olyan benyomásokat indukálnia, mely nagyon ősi, általános emberi eredetre nyúl vissza és egyben kozmikus távlatokat nyit.

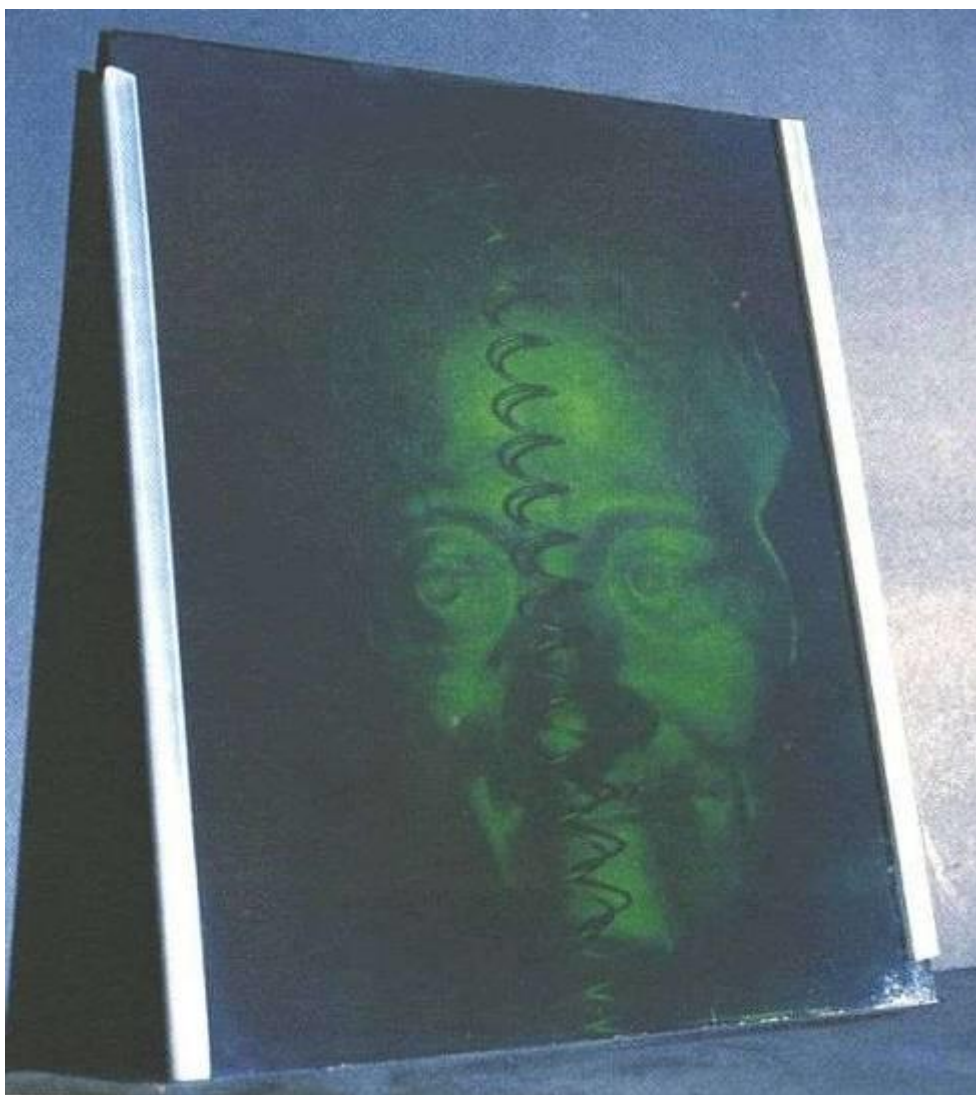
2.4. Az abszurd hologram

A hologramban rejülő paradox abszurd téri jelenséget Csáji Attila „Rugó Voltaire-nek I.-II.” című sorozatával képes leginkább érzékeltetni. „A sorozat első darabja megszokott, racionális térérzékelésünket példázza. A Voltaire maszk előtt egy rugó látható, mely részben takarja a maszkot és árnyékot vet rá. Ezáltal meglehetősen hagyományos teret hoz létre. (...) A második darab a maszk negatív formáját mutatja, üres tere előtt rugóval. (...) A Voltaire fej átalakul, mintha valami kövér bíborosé lenne. Minden részlet hűen jelenik meg, de negatív formában. Tehát a plasztikus test térbeli tulajdonságai megváltoznak, némi bizonytalanságot hozva a térérzékelésbe: az orr – és néha a szemüreg – olykor domborúnak látszik, bár valójában homorú. A rugó és a fej viszonya ugyanakkor még mindig megfelel szokott térérzékelésünknek.

Ugyanaz a harmadik hologram elhelyezkedése is. A hologramok egy sajátos tulajdonsága kerül itt kihasználásra: ugyanis ha a lemez emulziós felét fordítjuk a néző felé, a forma a lemez előtt a térben jelenik meg és a homorú formák domborúvá válnak. A Voltaire-fej negatívja újra pozitív formát ölt, a térben pedig a lemez előtt látható. A felvétel alatt a rugó közelebb helyezkedett el a lézerhez, mint a maszk: részben takarta a fejet és árnyékot vetett a negatív maszkra. Amint a lemez emulziós oldalát megfordítottuk, különös átalakulás ment végbe: a rugó a fej belsejébe került, árnyékát viszont elől, a homlokon és az orron látjuk. Ugyanakkor a hátrébb lévő rugó takarja az orrot, amely pedig közelebb van a nézőhöz. Ha a néző kissé jobbra vagy balra mozdul, akkor a száját, az állat takarja el. Szöges ellentétben térérzékelésünkkel kapcsolatos elvárásainkkal, a hátul lévő tárgy takarja el az elől lévőket. Mi ez? Térbeli képtelenség, vagy egy új dimenzió megelőlegezése?”⁸⁶ A hologram alkotta kép, első nekifutásra alig tér el a korábban említett Illyés Antal, Kiss István, illetve Szok Iván által alkalmazott negatív domborművek hatásától, azzal a különbséggel, hogy az egyik valóban bemélyül, a másik pedig csak a sík lapon, a hologram tulajdonságainak köszönhetően kelti a bemélyülő hatást. Csáji Attila munkája viszont dupla-csavar azokhoz képest, hiszen az általunk ismert 3 dimenziós valóságban lemodellezhetetlen látványt valósít meg a lézer hologram segítségével.

⁸⁵ Trevor Pateman, ANISH KAPOOR in the HAYWARD GALLERY (1998). (A szerző fordítása) <http://www.selectedworks.co.uk/kapoor.html>
utolsó letöltés: 2012.05.04

⁸⁶ Csáji Attila (Körmendi Galéria Budapest ISBN 963 04 9150 8):73



(016. kép) Csáji Attila: rugó voltaire-*nek* Forrás: <http://kepes.society.bme.hu/Tagok/Csaji/csaji.html>

Íme, a tárgyi valóság, ami nincs. Ami a hologram alkotta képen külsőnek látszik, az végül is benn van. Ha elhisszük, amit a hologramon látunk, mondhatjuk: íme, a nem éber lény önvarázslata. A hologram Májá fátylaként megmutatja, hogy világ nem hely, hanem állapot.

Mindezt összetettségében a számítógép képernyőjén megjeleníthető 4 dimenziós kockához tudnám hasonlítani, melyet az Abszurd perspektíváról szóló fejezetben már megemlítettem.

2.5. Az anyagi lét nem más, mint illúzió – a Májá és a Biocentrizmus

Ebben a részben a tudati illúziót járom körül, foglalkozom a Májá és a biocentrizmus fogalmával, az ezekkel kapcsolatos kortárs műalkotásokkal.

Robert Lanza elméletével 2014 tavaszán találkoztam először. Lanza Biocentrism c. könyve még nagyon újnak mondható, 2010-ben jelent meg. *(fordítás hiányában kénytelen vagyok az eredeti angol szövegre támaszkodni)*

A biocentrizmus a feje tetejére állítja eddigi tudásunkat azzal, hogy azt állítja, hogy az univerzum az életből jött létre és nem fordítva, átváltva az élet keletkezéstörténetét fizikairól biológiaiakra, felcseréli a régi fizikát egy új biológiával.

Robert Lanza elmélete számomra azért érdekes és fontos, mert arról az illúzióról szól, amit a közmegegyezés valóságnak definiál. Lanza gondolatainak idézésével megkíséreltem érzékeltetni, hogy a „külső” világ mennyire nem csak annyiból áll, amennyit az észlelésünk befogadni enged.

“A Biocentrizmus hét alapelve:

- A Biocentrizmus első alapelve: Amit mi valóságnak tekintünk, az egy olyan folyamat, amelyhez szükség van a tudatunkra. A "külső" valóság, ha létezhet, akkor - definíció szerint - már létezik a térben. De ez értelmetlen, mert a tér és az idő nem abszolút valóság, hanem csak eszközök az emberi és állati elme számára.

A Biocentrizmus második alapelve: A külső és a belső észlelésünk (percepciónk) kibogozhatatlanul összefonódik. Ezek az érem különböző oldalai, melyek nem választhatók el egymástól.

A Biocentrizmus harmadik alapelve: Az elemi részecskék viselkedése - sőt az összes részecskék és objektumok (tárgyak) – kibogozhatatlanul össze vannak kötve, erősen függenek a megfigyelő jelenlététől. A tudatos megfigyelő folyamatos jelenléte nélkül a hullámok nagy valószínűséggel leginkább egy meghatározatlan állapotban léteznek.

A Biocentrizmus negyedik alapelve: Tudatosság nélkül, az „anyag” csak a létezés egy meghatározatlan tartományában helyezkedik el. Az összes létező univerzumban, a tudat megelőzheti az anyag keletkezését, így az anyag csak egy valószínűségi állapotban létezhet.

A Biocentrizmus ötödik elve: A világegyetem szerkezete csak a biocentrizmuson keresztül magyarázható meg. Az univerzum finomhangolt az életre, ami teljesen érthető, mint ahogyan az élet hozza létre a világegyetemet, nem pedig fordítva. A "világegyetem" egyszerűen az egyén tér-idő logikáját teljesíti.

A Biocentrizmus hatodik elve: Az időnek nincs a valódi létezése az állati érzékszervi észlelésen kívül. Ez az a folyamat, amelynek során érzékeljük az univerzum változásait.

A Biocentrizmus hetedik elve: A tér, ugyanúgy, mint az idő, nem egy tárgy, vagy egy dolog. A tér egy másik formája az állati megértésnek és nincs önálló valósága. Úgy cipeljük a teret és az időt magunkkal, mint a teknősök a páncéljukat. Így nincs abszolút magában létező mátrix, amelyben a meglévő fizikai események történnek függetlenül élettől.”⁸⁷

Előbb Hamvas könyvében olvastam a Májá-ról, később, amikor Lanzától olvastam a biocentrizmusról, úgy éreztem, hogy a két szemlélet párhuzamos egymással.

87

Robert Lanza: Biocentrism BenBella Books, Inc. A szerző fordítása. (ISBN 978-1935251-73-3):159, 160

A biocentrizmus szerint is: *tárgyi valóság nincs*. Mindaz, ami külsőnek látszik, a *nem éber lény* (Lanza szerint az *állati elme*) önvarázslata. A világ nem hely, hanem állapot. És ez az állapot a varázslat, a *Májá*.” Lanza szavaival élve: „a "külső" valóság, ha létezhet, akkor - definíció szerint - már létezik a térben. De ez értelmetlen, mert a tér és az idő nem abszolút valóság, hanem csak eszközök az emberi és állati elme számára.”

Ezek után szinte mindent, amit eddig tudtam a világról, át kell értékelnem, hiszen nem csak az illúzió, amit a művészek annak szánnak, de az egész anyagi világ nem más, mint egy nagy illúzió. De ami még ennél is fontosabb az az, hogy nekünk, embereknek a tudatunkkal ráhatásunk van az anyag viselkedésére. Tudományos kísérletek is bizonyítják, hogy egyetlen részecske sem létezik addig, amíg nincs megfigyelve.

Akkor mi is az anyag valójában? Ettől kezdve az „anyag” szót nyugodtan idézőjelek közé tehetjük. Ahogyan Jézus borrá változtatta a vizet a kánai menyegzőn,⁸⁸ azaz hatott az „anyagra” a szellemi erejével – ehhez hasonlóan befolyásolja az emberi szándék az „anyagot” a koppenhágai kísérlet szerint⁸⁹. Lanza állítja, hogy nincs külön fizika a quantum mérettartományban, az emberi léptékben és a csillagászati méretekben. Erre a három tartományra ugyanazok a törvényszerűségek vonatkoznak. Innentől kezdve nem csupán hit kérdése az anyagi világon túli világ, hanem tudományos magyarázat is szól róla, mint a koppenhágai kísérlet.

"Ez a kettősség a koncepcionális és a fizikai valóság között hevesen folytatódott a kvantummechanika megjelenésével. Annak ellenére, hogy központi szerepe van a megfigyelő jelenlétének ebben az elméletben - a teret és időt kiterjesztve, az anyag tulajdonságaival is - egyes kutatók még mindig nem tekintették önálló entitásnak a megfigyelőt. A quantum világban a naprendszer, mint komplex, kiszámítható idő tartó rendszer – még ha az Einstein-féle, azaz a Newtoni óramechanizmus felújított változatát vesszük is figyelembe –; nem működik. Egyre több bizonyíték van arra, hogy az a koncepció, mely szerint az egymástól független események történhetnek külön-külön, egymáshoz nem kapcsolódó kitüntetett, gyakran lokalitásnak nevezett helyeken, - és nem csak az atomi szinteken, illetve az alatt, hanem valószínűsíthető, hogy azon túl is, - teljes kiterjedésében létezik a makroszkopikus szinten is.”⁹⁰ A valóságra hatással van a tudatunk, a tér és az idő pedig csak eszközök a tudat számára. Az emberi agy képes teret és időt alkotni, álmunkban lehetünk napfényes tengerparton. A skizofrén betegek látnak nem létező embereket, csak úgy, mint a többi embert.

⁸⁸ Szent Biblia Jn 2,1-11;

⁸⁹ A koppenhágai interpretáció a kvantummechanika egyfajta értelmezése. A kvantummechanika fő tulajdonsága, hogy minden részecske állapota leírható egy hullámfüggvénnyel, amely matematikai leírása annak a valószínűségnek, hogy a részecske egy bizonyos helyen található vagy egy bizonyos mozgásállapotban van. Ezen értelmezés szerint maga a mérés hozza létre a valószínűségek halmazát, amely befolyásolja („tönkreteszi”) magát a mért értéket. A mérés befolyásolja a mért értéket. Ezt a matematikai ábrázolást nevezik hullámfüggvény-összeomlásnak (*wavefunction collapse*). https://hu.wikipedia.org/wiki/Koppenh%C3%A1gai_interpret%C3%A1ci%C3%B3

⁹⁰ Robert Lanza: Biocentrism BenBella Books, Inc. A szerző fordítása. (ISBN 978-1935251-73-3):48, 49

„Kezdetben volt az Ige, az Ige Istennél volt, és Isten volt az Ige, ő volt kezdetben Istennél. Minden általa lett, nélküle semmi sem lett, ami lett. Benne az élet volt, s az élet volt az emberek világossága.”⁹¹

Ha Szent János a Jelenések könyvében írt sorait Lanza elméletével párhuzamba állítom, arra a következtetésre jutok, hogy: *Isten igéje* és az *élet* Lanza szóhasználatában egymással behelyettesíthető fogalmak. Tehát, az anyagi világ, mint az Isten teremtménye, az idővel együtt csak a teremtés óta létezik. Előtte Isten igéjén kívül, az élet anyagmentes valóságán kívül más nem létezett.

Szent Ágoston szerint is „A teremtés előtt nem volt idő, mert az maga a teremtmény”⁹² Eszerint maga az idő is relatív, azaz a teremtett világ része és nem a teremtett világtól független tényező. Vannak olyan quantummechanikai kísérletek, melyek azt mutatják, hogy a kísérlet végeredménye visszamenőlegesen hatással van a kísérlet közbenső szakaszára, azaz visszafelé képes megváltoztatni az idő folyamatát.

Tény, hogy az idő egy roppant érdekes dolog. A változások rendszere. Elvileg egy lineáris folyamat melyet órával mérünk, naptárral tervezünk. De sokszor azt vesszük észre, hogy egyes dolgok végtelen hosszúnak tűnnek, más esetekben viszont hamar elszáll.

„Keveset aludtam, mégis sokat láttam”⁹³ – így határozható meg az álmokképek sűrített jellege. „Mindenki tudja, hogy álmunkban - külső mérték szerint – rövid idő alatt órákat, hónapokat, sőt éveket, bizonyos körülmények közt pedig akár évszázadokat és évezredek is átélhetünk.”⁹⁴

Előfordult velem, hogy ledőltem és szinte azonnal elaludtam. Hosszú történeteket álmodtam, majd felébredtem és meglepődve láttam, hogy csupán öt-tíz perc telt el mióta lefeküdtem.

2.6. Nincs tér, nincs távolság, nincs anyag

A görögök nevezték az anyag legkisebb építőelemét atomnak. A tudomány folyton keresi az anyag, az atom építőelemeit, a legkisebb részecskéket, és úgy tűnik, folyton kicsúszik az anyag a kezei közül. Rájöttek, hogy az anyag maga sem más, mint egy bonyolult rendszerben történő rezgés, az anyag legkisebb részecskéi pedig nem mások, mint elektromágneses hullám-jelenségek. Ha tovább boncolgatjuk a mágnesesség anyagát, valójában rá kell jönnünk, hogy az anyag is valójában szellemi eredetű.

Tehát ami van, az nem anyag a korábban feltételezett formában, hanem egy olyan rezgés, ami alapjában szellemi, a szellem hozta létre, és a szellem energiája működteti.

⁹¹ Szent Biblia Jn 1,1-14

⁹² <http://mek.oszk.hu/04100/04187/04187.pdf> XIII.fejezet):174

⁹³ Pavel Florenszkij, Az ikonosztáz, Utalás az Istenanya álma című apokrif imára. (Typotex kiadó, 2005. ISBN 963 9548 66 9 ISSN 1787-3444):9

⁹⁴ Pavel Florenszkij, Az ikonosztáz (Typotex kiadó, 2005. ISBN 963 9548 66 9 ISSN 1787-3444):9

Nicola Tesla szerint: „Ha meg akarod találni a világegyetem titkait, gondolkozz energiában, frekvenciában és vibrálásban.”⁹⁵

Ami van, az lényegében nincs, és ami nincs, az van csak igazán. Az anyagi lét nem engedi, hogy a valóságot, a pusztán szellemi dolgokat lássuk.

„Májá (káprázat)“

„...A mindenség, az egész létezés nem az, aminek látszik, ahogyan érzékelésünkkel felfogjuk: minden csupán káprázat, megtévesztő képzetek örvénylése, Májá, Fátyol, amely elrejt a valóságot. Ha pedig minden más, mint aminek véljük, akkor nyilvánvaló, hogy minden elképzelés viszonylag éppen annyira igaz, mint téves – és így minden lehetséges...”⁹⁶

„Tárgyi valóság nincs. Mindaz, ami külsőnek látszik, a nem éber lény önvarázslata. A világ nem hely, hanem állapot. És ez az állapot a varázslat, a *Májá*.”⁹⁷

A Májá fátyla egy olyan határt jelent nekünk, teremtményeknek, mely nem enged több dimenziót látni, mint amiket érzékszerveinkkel érzékelhetünk, de itt van az emberi tudat, ami nem ismer határokat. Tudatunkkal, szellemünkkel kilyeshetünk a fátyol mögé.

A dimenziók számát illetően a természettudósok véleménye eltér egymástól, de azzal többen egyetértenek, hogy a dimenziók megértéséhez a részecskék viselkedésének tanulmányozása közelebb visz. A húr elmélet⁹⁸ szerint az anyag elemi részecskéiben egy pengő húrhoz hasonlóan, a negyedikől a tizenegyedik vagy a huszonegyedik dimenzióig az összes dimenzió létezik. Más feltételezések szerint, miközben a mi univerzumunkban a három térbeli kiterjedés plusz az idő a legfontosabb érvényesülő dimenziók, addig más univerzumoknak más dimenzió-szerkezetek töltik be az nálunk megszokott tér és idő dimenzióinak szerepét.

A különböző dimenziók térbeni érzékeltetése a képzőművészetben - többek között - az anyagtalan hatás keltésével lehetséges.

Hogyan lehet anyagtalan hatást elérni a szobrászatban?

Talán a legegyszerűbb válasz lehet, hogy transzparens, vagy tükröfelületű anyagok használatával. Tételezzük föl, hogy a transzparencia tökéletes, azaz a szobrunk anyaga tökéletesen átlátszó. Ha ilyen lenne a valóságban, akkor a szobor láthatatlan volna. Ezért ezt az „anyagtalan hatást” idézőjelek közé kell tennünk, mert szinte minden anyag látható, még a legátlátszóbb is. Tehát, törekedjünk rá, hogy amennyire lehet, átlátszó legyen az általunk kiválasztott anyag.

⁹⁵ Nikola Tesla http://www.bibliotecapleyades.net/ciencia/esp_ciencia_universalenergy01.htm

⁹⁶ Baktay Ervin: India művészete (Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1958.):52

⁹⁷ Hamvas Béla, *Arkhai* (Medio Kiadó, Budapest, 2002. ISBN 963 9240 214): 173.

⁹⁸ <http://hu.wikipedia.org/wiki/H%C3%BAreIm%C3%A9let>

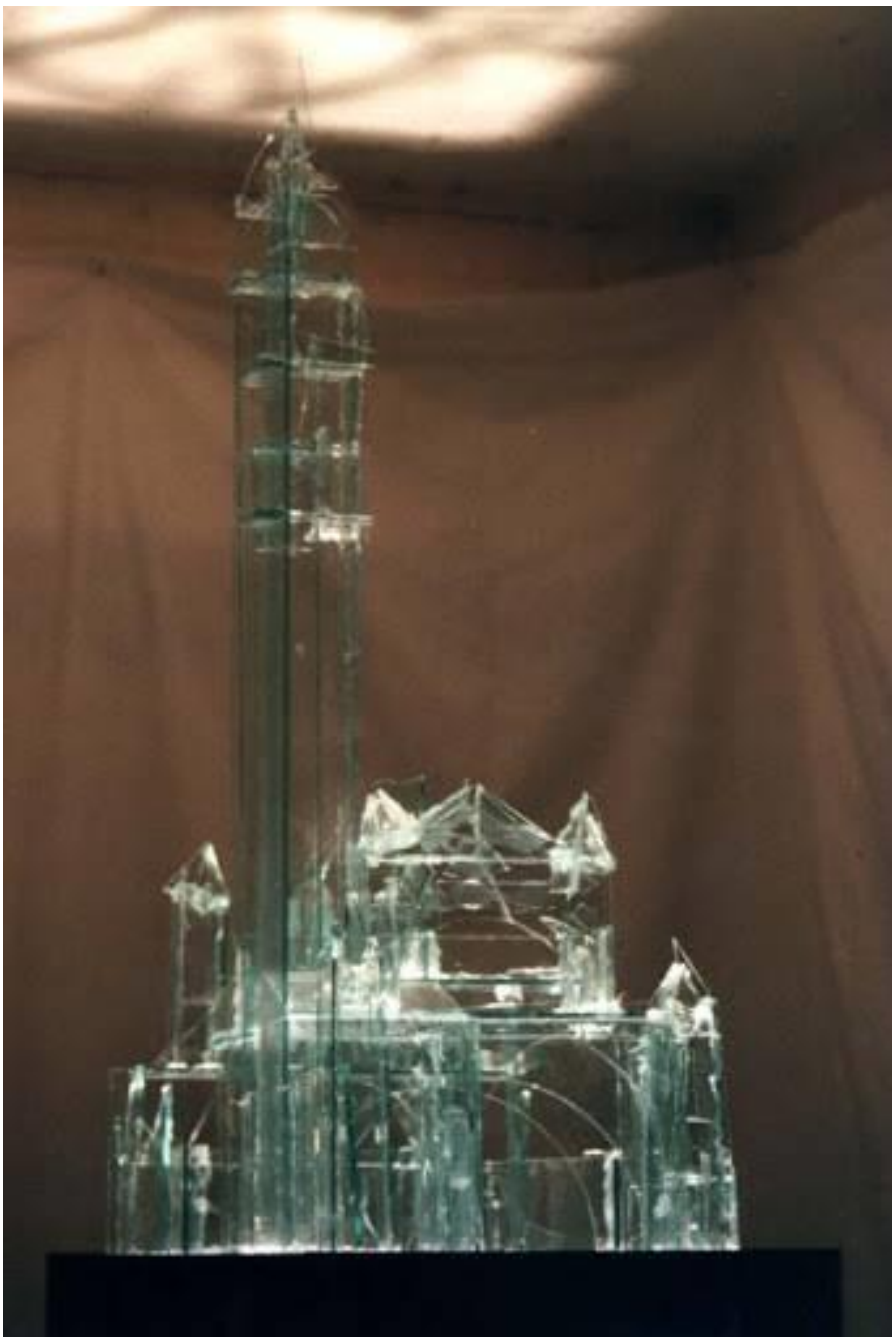
A legkézenfekvőbb átlátszó anyag maga a levegő. Az áttört szobroknál a levegő is része a kompozíciónak, akár csak a már korábban említett mesterek: Calder, Giacometti, Moore (a felsorolás messze nem teljes) esetében.

Kortársaim közül megemlítem azokat a műveket, ahol a levegő áramlása tartja a tárgyakat lebegő állapotban, ilyen Csörgő Attila: „Hogyan szerkesszünk narancsot?”⁹⁹ című alkotása. Hasonló eredménnyel működik a kiegyensúlyozott mágneseségen alapuló lebegés Szvet Tamás műveiben¹⁰⁰. Ezeknél a műveknél a gravitációt a nem látható anyag, mint az áramló levegő, vagy a mágnesesség ellensúlyozza.

Ha a lézer installációkra gondolunk, a levegőbe fújt páraszemcséken láthatóvá válik a különleges párhuzamos fény. Csáji Attila a legismertebb hazai fényművész, aki saját szabadalommal is rendelkezik a lézertechnológia terén.

⁹⁹ <http://www.c3.hu/~acsorgo/projektek/narancs1.html>

¹⁰⁰ <http://szvet10.blogspot.hu/>



(017. kép) Zielinski Tibor: Westminster Light (1998) A szerző saját felvétele

III. A mestermunka elkészítésének előzményei

3.1 Westminster Light

Az átlátszó hatást az üveg használatával igyekeztem elérni. 1997-1999 között Londonban rákényszerültem, hogy olyan anyagot és technikát válasszak, amivel akár egy konyhaasztalon is meg tudom valósítani az elképzeléseimet. Ekkor használtam először üveges műhelyből elkért

üveghulladékot. Ott tanultam meg, saját magamtól, hogy hogyan kell az üveget vágni, ragasztani. Az első üveg művem címe *Westminster Light*¹⁰¹.

Ennél a művemnél kezdtem el a posztamens aljáról irányított fény alkalmazását. Akkoriban „Artist in residence” munkakörben dolgoztam egy észak-londoni katolikus középiskolában. Az egyik tanártársam ötlete volt, hogy állítsak ki a Westminster katedrális kiállító termében. Akkor jött az ötlet, hogy ha már ott állítok ki, készítek szobrot magáról a katedrálisról. Akkor még nem gondoltam arra, hogy a művet vitrinbe zárom. Korábban, az épületeket átmenetileg megváltoztató állványok konstrukciója, a külső és a belső szerkezet egymásra hatása foglalkoztatott. Szobrom szerkesztésében, kialakításában ezt az állványszerűséget is meg akartam jeleníteni. Az alulról megvilágított üveg a törött és a vágott széleken csillant meg, és az üveg felületét szinte érintetlenül hagyta. A fény az egész műnek adott egy éteri anyagtalán hatást. Akkor még nem gondoltam, hogy később ez az anyagtalán hatás mennyire fontos lesz számomra. Egy spirituális ihletésű szobrot helyeztem el egy spirituális térben.

3.2. A vitrin hatása

Ugyanaz a szobor teljesen másképpen mutat egy zárt térben, mint a szabadban. Ha egy szobrot egy derékszögű üvegvitrinbe helyezünk, abban a pillanatban a vitrin megváltoztatja a szobor terét és a vitrin visszahat a műre. A tágas tér helyett derékszögű transzparens síkokkal határolt, racionális rendszerbe helyezve átértelmeződik maga a szobor is. A derékszögű téglatest vitrin rögzíti a szobor nézeteit, elől-, oldal-, hátul- és felülnézetre bontja. A vitrin hatására a mű közvetlensége megszűnik, „érinthetetlenné” válik. Ugyanakkor a vitrin meg is sokszorozhatja, a végtelen tükröződések miatt pedig irracionális mélységet is adhat a műnek. Az én fényszobraim esetében a vitrin sokszor része a műnek és gyakran használom a tükröződés végtelenítő hatását.

¹⁰¹ <https://picasaweb.google.com/101007548946664850456/WestminsterLight>



(018. kép) Zielinski Tibor: Trivio (2000) (A szerző felvétele)

3.3. Trivio¹⁰²

Az egyik legfontosabb állomásnak tekintem a Rómában készült Trivio c. művem.

A Trivio egy lumino-kinetikus alkotás. Egyetlen motor működteti, mind a mozgás, mind a fények változása megfigyelhető működése közben. Római ösztöndíjasként egy művészettörténész barátom hívta fel a figyelmem a Sapienza egyetem templomára. Mielőtt a szobrom elkészítéséhez hozzáfogtam, elmentem könyvtárba és ott találtam rá Magne Malmanger: Form as iconology / The spire of Sant'Ivo alla Sapienza¹⁰³ című írására. Ez az írás nagyon inspirált. Sok olyan ősi

¹⁰² <https://picasaweb.google.com/101007548946664850456/TRIVIORoma>

¹⁰³ M. Malmananger, Form as iconology: The spire of Sant'Ivo alla Sapienza (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, 1978.):237-249

szimbólumról írt Malmanger, melyek beindították a fantáziámat. Érdekes, hogy a barokkra oly jellemző trompe-l'oeil hatás egyáltalán nem jellemző a Sant'Ivo alla Sapienza templomra, mégis szándékosan ezt a barokk épületet választottam. Nagyon megfogott a kristálytisztaság, szinte már puritán építészeti logikája, izgalmas, hatszög alapú szimmetriája. A Trivionál is a Sant'Ivo alla Sapienza templom hatszögletű szerkezete volt a kiinduló forma, ami miatt ez munkám is hatszögletű lett.

A Trivio cím a hármasság utal. A középen elhelyezett hatszögletű hasábot térben három irányba meghosszabbítja a mű három periférikus része. Ezekben a fények változásai követik a központi elemekben elhelyezett lassan forgó villanymotor forgását. A motor forgása három kapcsolót kapcsol egymás után fel és le, ezáltal a fény is körbejár a periférikusan elhelyezett elemekben. Ebben a három elemben, párhuzamos üveglapokon, Rómában készült fényképek gravírozott rajzolata látható. A párhuzamos üveglapok együttesen "végtelen folyosó" hatást adnak a térnek, mely hatást erősíti a sorban leghátul elhelyezett tükör. A középső részben a templomról készült építészeti rajzok, metszetek gravírozott fényrajza látható. A gravírozott vonalas ábrák az alulról jövő megvilágításnak köszönhetően mind a négy részben világítanak.

Életünk során folyamatosan döntési helyzetben vagyunk. A párhuzamos világok elmélete szerint a döntések különbözőképpen történnek a végtelen számú, különböző világokban, ezért ezek a világok hasonlóak, ugyanakkor nagyon eltérőek is lehetnek. A három méretben megjelenő egyforma periférikus elem felfogható három párhuzamos világnak, melyek hasonlítanak is egymásra, de el is térnek egymástól.

Alkalmas-e a fény és a transzparencia alkalmazása a szobrászatban a tér illúziójának kibővítésére?

Szobrászati értelemben már részben válaszoltam erre a kérdésre, amikor Giacometti: *A láthatatlan tárgy* című szobráról írtam, hiszen ebben az esetben a transzparens *semmit* tartja a szobor a kezében. Ehhez hasonlóan Henry Moore szobránál is az üres teret képzeletünk kiegészíti, és így áll össze a szobor egységes formává. Ezeknél a műveknél az anyag hiánya, és nem egy transzparens anyag használata teremtette meg azt az innovatív művészeti értéktöbbletet, ami megkülönbözteti az előző korok szobrászatától.

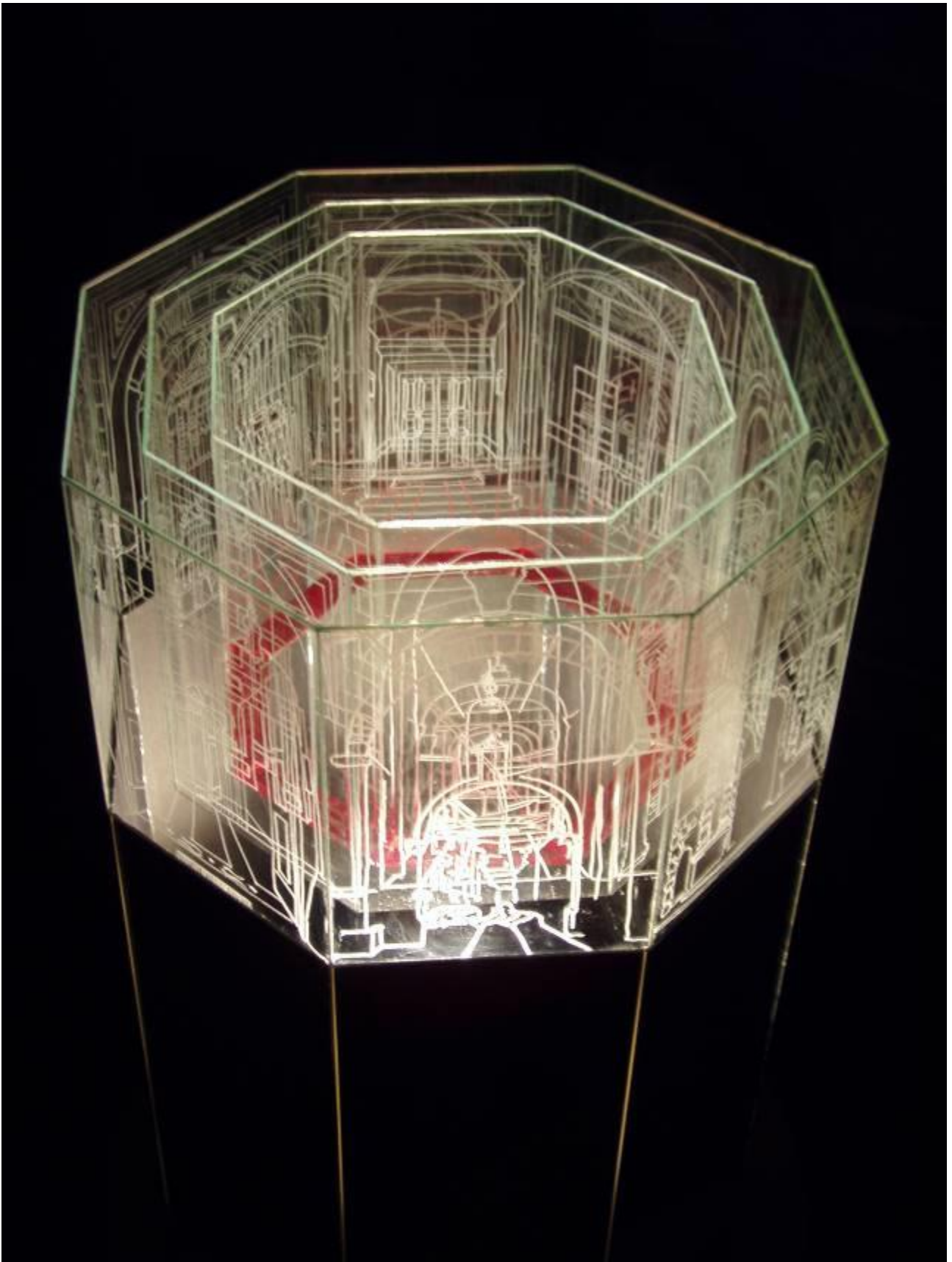
Hagyományosan a szobrászatban a megvilágítás a fény-árnyék jelenség szolgálatában áll. Onnantól kezdve azonban, hogy a szobornak saját, önmagából áradó fényforrása van, nem beszélhetünk hagyományos értelemben vett fény-árnyék jelenségről. Az üvegszobraimnál vetített árnyék ugyan előfordul, amikor a szobor belsejéből áradó fény kivetül a kiállítóterem falára, plafonjára, de ez a műveim lényegét nem befolyásolja.

A tér illúziójának kitérését sokkal inkább az adja, hogy egyrészt a térélmény az egyes üveglapokra gravírozott ábráknak, az egymás közt lévő térbeni távolságnak köszönhetően alakul ki, másrészt, az egyes ábrák sokszor önmagukban is perspektivikus ábrák, melyek önmagukban is térélményt adnak, harmadrészt, az üveg felülete visszatükrözi a fénnel rajzolt, gravírozott ábrát, így sokszor „végtelen folyosó” hatást eredményez. Ez a „végtelen folyosó” hatás leginkább a három periférikus résznél érvényesül, mert ott az utolsó lap nem egyszerű üveg, hanem tükör. Ez a hatás a párhuzamos

univerzumokat és az azokat összekötő folyosót érzékelteti. A motor egyenletes, lassú forgása irányítja a periférikusan elhelyezett részek világítását. A motor és a kapcsolók a középső részben láthatóak. A fény fel-le kapcsolása körbe megy a három periférikus részen, érzékelteti a világ óramű jellegét, a mű a belső szerkezetéből irányítja a periférikus részeket, ezzel kozmikus távlatokat nyit meg.

Milyen művészeti értéktöbblet jön létre a transzparencia és az illúziókeltés összekapcsolásából?

Erre a kérdésre legtömörebben úgy tudok válaszolni, hogy a „tér kitágítása”. Korábban szoltam már a reneszánsz perspektíva illuzórikus hatásáról. Ezt a hatást lehet megsokszorozni a transzparencia segítségével. Amikor egymás mögött több perspektivikus ábrát helyezek el transzparens felületeken, akkor egyszerre több tér jelenik meg egymáson keresztül, átláthatóan. Így olyan tér-érzeteket kelthetek, melyeket más eszközökkel ennyire letisztultan valószínűleg nem lennék képes.



(019. kép) Zielinski Tibor: Kapuk (2004.) (A szerző felvétele)

3.4. Mestermunka – Kapuk, Milánó

A hároméves DLA képzés utolsó szemeszterében az Accademia delle belle Arti di Brera hallgatója voltam Milánóban. Itt készítettem el a Kapuk című művemet.

Honnan jött az inspiráció?

Soha nem felejttem el azt a pillanatot, amikor egyszer Milánó főutcáján sétálgatva benéztem egy nyitott kapun. A kapun keresztül az épület gazdagon díszített fogadóterének túloldalán beláttam egy udvarra, az udvaron túl egy másik kapura, a kapun túl egy másik utcára, és az utca túloldalán lévő kapukra. Az a pillanat elindított bennem egy gondolatsort.

A kapuk, azon túl, hogy fizikai értelemben bejáratok és kijáratok, gyakran sorsunk egy-egy jelentősebb szakaszainak a határai, állomásai is. A küszöb átlépése átvitt értelemben is gyakran többet jelent egy bejáraton, vagy átjárón történő áthaladásnál. Ezzel az átvitt értelmű jelentéssel kapcsolatos gondolatok kezdtek formálódni bennem a szobrom elkészítése közben.

Milánóban, különösen Brera kerületben, az Accademia környékén nagyon szépek a kapuk. Az Olaszok mindig magas szinten foglalkoztak az építészettel, nem csak a fontos épületeket, templomokat, palotákat, de szinte minden lakóépületet remek ízléssel, kitűnő forma és arányérzékkel építettek. Kiemelném, hogy a kapuk különösen kitüntetett részei az épületeknek. Az a jelenség, melyről meséltem, Milánóban többször és több helyen is előfordult.

Ettől az első pillanattól kezdve, amint ez érdekessé vált számomra és elhatároztam, hogy ebből kiindulva készítek el egy műalkotást és következetesen figyeltem és fényképeztem a kapukat. A világ számos városában, ahol már jártam, még nem figyeltem fel hasonló jelenségekre. Nem is annyira a díszes kapuk fogták meg a fantáziámat, hanem az összefüggésrendszer, ahogyan a külső és belső terek váltakoznak.

Az ember folyamatosan kinyit és bezár egy-egy kaput. Ebben az életben itt és most így döntesz, ezt a kaput választod, ezzel párhuzamosan egy másik párhuzamos univerzumban a te párhuzamos éned egy másik kaput választ és ez végtelen számban ismétlődhet meg. A kapukkal magát az időt, az idő szerkezetét is megpróbáltam megmutatni, vagy legalábbis érzékeltetni. Egyes kapuk, mint egyes időszakok, pillanatok, korszakok helyezkednek el egymás mellett, melyeket lehet egyszerre is látni, de megpróbálhatunk egyenként is fókuszálni az üveglapokra. Bizonyos idősíkokra nincs rálátásunk, nem láthatjuk egyszerre a velünk szemben lévő és az azokra merőleges lapokat, de ha elindulunk körbe és 90°-al eltérő nézetből nézzük a művet, akkor éppen azokat a lapokat látjuk, amiket korábban nem láhattunk. Ha még tovább megyünk, a szobor túloldaláról épp azokat a képeket látjuk fordított sorrendben, amiket először láttunk.

Nagy hatással volt rám Szent Ágoston Vallomásainak az időről szóló része. Tulajdonképpen olyan dolog, hogy múlt, *már* nincs, ezért nem létezik; és olyan dolog, hogy jövő pedig *még* nincs, mert még nem létezik. A jelen pedig gyakorlatilag azért nincs, mert az egy végtelenül rövid időpillanat a múlt és a jövő között; mire kimondom, már elmúlik.

„Kérdés azonban, hogyan mérhetjük a jelent? Hisz nincs kiterjedése! Ez igaz. Nem is ezt, hanem folyamatosságát mérjük; ami elmúlt belőle, azt immár nem mérjük; nem mérhetjük, mert nincsen! De honnan érkezik, mely irányban és hova illanik el a méregető kéz alól? Honnan? A jövőből. Merre? A jelenen keresztül. Hova? A múltba. Tehát abból, ami még nincs, azon keresztül, aminek nincs kiterjedése, abba, ami már nincs! Az időt azonban mégis csak valamiféle kiterjedés szerint mérjük; mikor ugyanis egyszer, kétszer, háromszor akkora időről beszélünk, bizonyára időtartamot, időterjedelmet akarunk mondani. Miféle kiterjedésben mérjük tehát a haladó időt? A jövőben talán, amelyből áthalad előttünk? De hisz ami nincs, abban nem eszközölhetünk mérést! Vagy talán a jelenben, amelyen keresztülhalad? De hisz azt, ami nem kiterjedés, nem mérhetjük meg! Vagy esetleg a múltban, amelyben eltűnik? Azt sem lehet mérni, mert az meg már nincs!”¹⁰⁴

Ezen a gondolatmeneten végighaladva szerintem a kapuk jól szimbolizálják azt az időszakaszt, azt az átmeneti idő intervallumot, amit az ember két elkülönülő esemény közt át- és megél. Az üveglapok, mint idő-szeletek szimbolizálják az időt.

A Kapuk című művem és a Memento¹⁰⁵ című film

Első megközelítésre a két műnek semmi köze egymáshoz, hiszen az *Kapuk* egy belülről megvilágított nyolcszög alaprajzú üveghasáb, melynek a lapjaira Milánó 3x8=24 db, a városban található kapu rajzolata van gravírozva, ezzel szemben a *Memento* egy amerikai játékfilm, mely Amerikában játszódik, egy bűnügyi történet, melyet a rendezője érdekes módon állított össze. A film időben játszódik, a szobor megnézése pedig nem úgy függ az időtől, mint egy film. Sem műfajában, sem anyagában, de még a témájában sincs hasonlóság, ráadásul a filmet jóval azt követően láttam, hogy a *Kapuk* elkészült, így még csak nem is hathatott rám a mű elkészítése előtt.

Memento

Emlékszem, hogy amikor először láttam, már jócskán kiléptem a vetítőteremből, amikor a film kezdett összeállni. A film ugyanis visszafelé, fordított idő sorrendben játszódik. A *Memento* cselekménye röviden: A főszereplő elveszíti rövidtávú memóriáját és csak arra emlékszik vissza pontosan, (vagy még arra sem, ezt a kérdést a rendező ügyesen nyitva hagyja) ami a felesége erőszakos halála előtt történt. A feleségét megerőszakolják, majd megölik, de a főszereplőt is leüti a gyilkos – ekkor veszíti el a rövidtávú emlékezetét. A főszereplő elhatározza, hogy bosszút áll, kideríti, hogy ki a felesége gyilkosa és megöli, (legalábbis megöl valakit, akiről azt gondolja, hogy ő a felesége gyilkosa).

A filmművészetben az idő bemutatása legtöbbször nem lineáris, mégis általában a múlt irányából a jövő felé halad. Párhuzamos történetek, visszaemlékezések, álmok, más korokban játszódó betét történetek gyakran teszik izgalmassá a filmeket. A memento azért érdekes számomra, mert a

¹⁰⁴ <http://mek.oszk.hu/04100/04187/04187.pdf> XXI. Fejezet, 179.old

¹⁰⁵ Memento (2000) rendezte Christopher Nolan http://www.port.hu/memento/pls/w/films.film_page?i_film_id=37796

rendezője teljesen önkényesen bánik az idővel, a visszafelé lejátszott filmen belül mi is elkezdjük érezni azt a tudati bizonytalanságot, melyet a főszereplő átélt.

Hasonló párhuzamokat fedeztem fel az *Eredet*¹⁰⁶ című filmben. A Florenszkij által is leírt álombeli sűrített idő jelenségével dolgozik itt az alkotó. Természetesen a hollywoodi látvány és megszokott kellékek sem maradhatnak el. A film kicsit emlékeztetett David Cronenberg *eXistenZ*¹⁰⁷ (1999) c. filmjére, de ettől eltekintve új, izgalmas gondolatokat vetett fel. Igaz, hogy ez egy film, és nem egy tudományos értekezés, mégis érdekes adalék a Florenszkij által leírt, az álom idejéről szóló idézethez, és saját, korábban leírt megfigyelésemhez, miszerint az emberi agy sokkal gyorsabb az álomban, rövid idő alatt hosszú történetek játszódnak le.

Az idő szeleteit a *Kapuk* c. műveimben, mint egy-egy szelet üveget is értelmezhetjük. A térben egyszerre több ábra jelenik meg. A rajzolat gyakran egy térbeli perspektivikus ábra, mely a mű részeként önállóan is térélményt ad, de a többi síkkal együtt a tér különös dimenzióinak az illúzióját kelti.

A *Kapuk* c. művem esetében, első ránézésre az embernek a káosz juthat eszébe, mindaddig, amíg nem fókuszál az egyes kapukra. Ezért is nagyon nehéz jól fényképezni ezt a művet. Mégis az egész a nyolcszögletű „kristályforma” szabályosságával a jól átlátható rendszert érzékelteti. Tükör és üveg, alacsony matt fekete talapzaton. A matt fekete a semmi, a fényt elnyelő „közeg”, a tükör visszaveri fényt, tükrözi az őt nézőt. Az üveg az átlátszóság, amin a karcolt vonal, mint a kivételesen szétszóródó fényből rajzolt vonal jelenik meg. Ezekkel az eszközökkel törekedtem rá, hogy amennyire csak lehetett „anyagtalán” anyagot használjak.

A két mű (*Kapuk* és *Memento*, valamint ide vehetném az *Eredet* c. filmet is) közti összekötő kapocs mégis az idő. Az *Eredet* c. filmben van egy jelenet, ahol az egyik szereplő tükrök segítségével végtelen folyosót alakít ki, majd belép ebbe a képzeletbeli térbe. A *Memento* c. film megközelítése az idő relativitásához jól érzékelteti azt, amit én a filmnél szelídebb eszközökkel jeleníték meg.

Visszatérve a központi kutatási témához, az illúziókeltéshez: a gravírozott ábrákkal nem csak a tér különös illúzióját, hanem az idő relativitásának az illúzióját is érzékeltetni kívántam a *Kapuk* c. művemben. Ahogyan az egyik nézetből sorrendben az első, második, harmadik ... hatodik üveglapot láthatjuk, és ebben a sorrendben is látunk keresztül rajtuk, a szobrot 180°-kal elfordítva a korábban hatodik üveglapot látjuk először, majd az ötödiket, és így tovább. Tehát, míg a *Memento* fordított időrendet használ, pontosabban oda-vissza ugrál az időben, így végül is a történet sorrendiségét legtöbbször a film megnézése után rakják össze magukban, addig a *Kapuk* esetében a rajzolatokat, az üveg átlátszóságának köszönhetően fordított sorrendben is meg lehet nézni. Az idősíkokat tehát lehet az időn felül álló szellemi lény nézőpontjából, megfagyott időszeletekként is látni. Legalábbis, az idősíkok együtt-látását igyekeztem megvalósítani ezzel a művemmel.

¹⁰⁶ *Eredet* (2010) *Inception*, írta és rendezte: Christopher Nolan

¹⁰⁷ <http://www.imdb.com/title/tt0120907/> (utolsó letöltés 2012. 05. 23)

Nolan 2014-ben bemutatott, Csillagok között¹⁰⁸ c. filmjében van egy jelenet, ahol a főszereplő úgy lapoz a térben megjelenő az idősíkok között, mintha lazán függő szalagfüggönyök közt mozogna.

A *Kapuk* nyolcszög alapja utalás a szélrózsa égtájaira, térbeli tájékozódásunk legfontosabb irányaira.

A „végtelen folyosó” hatás nem csak az ábrákat tükrözheti vissza, hanem - mint például az „Új pénz, új autó, új családi ház”¹⁰⁹ című művemnél- a középen elhelyezett homok-fújt üvegből készített házikót, vagy az *Angyalok városánál*¹¹⁰ a damilokra függesztett puttót is.

Konklúzió

A téri illúziókeltés vizsgálata során eljutottam a legegyszerűbb illúziókeltéseken át a harmadik dimenzió túl világa illúzióját keltő, azaz a harmadik dimenzió túl jelenségeket érzékeltető műalkotások bemutatásáig. Sokáig ez a harmadik dimenzió túl világa csak a hit és a világnézet kérdéskörébe tartozott. A tudomány mai állása szerint egyre több kísérlet alapján lehet állítani, hogy létezik az anyagi világon túl világ, pontosabban az anyagi világ sem olyan, amilyennek eddig gondoltuk. Ezen a téren az általam ismert legradikálisabb elmélet a biocentrizmus, mely egyenesen azt állítja, hogy az élet az alapja az anyagi világ keletkezésének és nem fordítva. Meggyőződésem, hogy a harmadik dimenzió túl világot lehet érzékeltetni a szobrászat eszközeivel, és számos példán be is mutattam, hogy ez miképp lehetséges.

Solymos Sándor szerint az ismert három dimenzió és a negyediken - mint a mozgó művek esetén - az idő dimenzióján túl létező dimenziók a következők lehetnek:

"Az ötödik, lehet a reális/irreális (célul kitűzhető, nem is remélhető) dimenzió. - Ezt lehet, mint ideológiai politikai célkitűzések dimenzióját értelmezni, de egyszerűen is, például, amikor nagy forgalomban át akarok menni az úttesten abban a dimenzióban kell értelmezniem a saját léteimet és esélyeimet. Amikor horgásznak, akik ezt szeretik, ebben a virtuális dimenzióban kalandoznak... de a párválasztás nagy kalandja is ebben a dimenzióban játszódik – ahol elérhetően közel épp úgy lehet valami/valaki, mint elérhetetlen messzeségben. A hatodik, a hetedik..., levezethető és elgondolható épp a fentiek mintájára. Eme virtuális dimenziókat az alábbi „téri modellek” szerint is értelmezhetjük.”¹¹¹

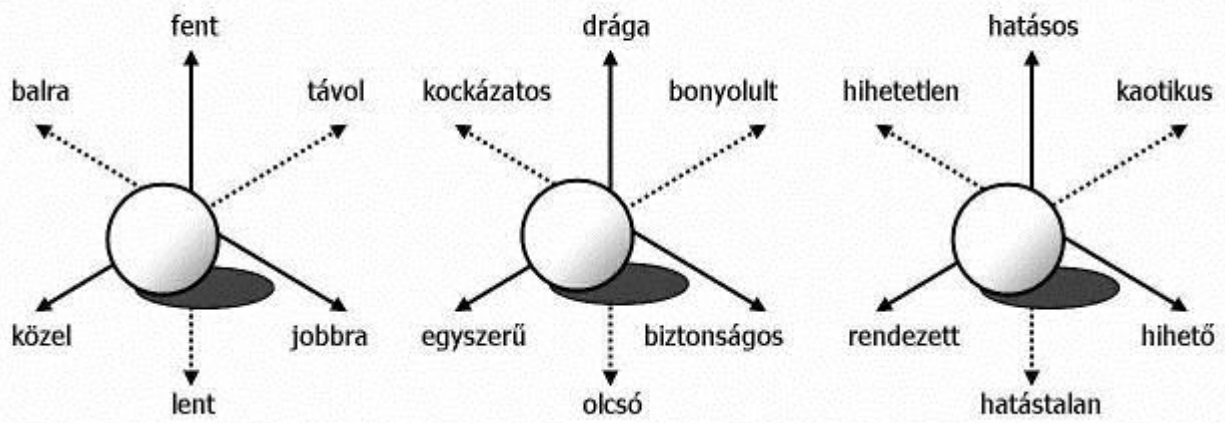
¹⁰⁸ http://hu.wikipedia.org/wiki/Csillagok_k%C3%B6z%C3%B6tt

¹⁰⁹ <https://picasaweb.google.com/101007548946664850456/UjPenzUjAutoUjCsaladiHaz>

¹¹⁰ <https://picasaweb.google.com/101007548946664850456/AngyalokVarosa#5380582946033113442>

¹¹¹ Solymos Sándor, Dr. Habil. Ybl díjas építész, tanszékvezető, egyetemi docens, Magyar Képzőművészeti Egyetem. Az idézett szöveg konzultáció eredményeként került a szövegbe.

A tapasztalat tere, a célszerű értékvilág és a szimbolikus értékvilág virtuális terei



Képek jegyzéke

A borítón B.L. portréja, Zielinski Tibor munkája látható

(A szerző felvétele)

001. kép Albrecht Dürer metszete

Forrás: <http://www.aranykonyvek.hu/mattort/cikk.phpcikk=perspektiva3>

002. kép Andrea Pozzo freskója a római Szent Ignác templomban.

(Forrás:http://en.wikipedia.org/wiki/Sant%27Ignazio_Church,_Rome

003. kép Ghiberti testvérek domborműve, Porta del Paradiso, Firenze

Forrás: http://it.wikipedia.org/wiki/Porta_del_Paradiso

004. kép Az árvízi hajóst mentés közben ábrázoló dombormű . Holló Barnabás alkotása (1895.)

Forrás: http://hu.wikipedia.org/wiki/1838-as_pesti_%C3%A1rv%C3%ADz

005. kép Kültéri Vasarely alkotás Pécsett

Forrás: http://hu.wikipedia.org/wiki/Victor_Vasarely

006. kép Bajcsy-Zsilinszky Endre szobra, Illyés Antal alkotása

Forrás: https://www.kozterkep.hu/~162/bajcsy_zsilinszky_endre_budapest_illyes_antal_2006.html

007. kép Michal Rovner, Against Order? Against Disorder?, (2003.)

Forrás: <http://artintelligence.net/review/?p=233>

008. kép Alberto Giacometti, Láthatatlan tárgy (1934.)

Forrás: <http://www.wisdomportal.com/Giacometti/InvisibleObject.html>

009. kép Duane Hanson: Woman Eating (1971.)

Forrás: http://en.wikipedia.org/wiki/Duane_Hanson)

010. kép Mackó szobor, Molnár László műve (1961.)

(A szerző felvétele)

011. kép David Ward installációja Public:Art:Space c. könyv borítóján

Forrás: Mel Goodind szerk. *Public:Art:Space - A decade of public art commissions agency, 1987-1997* (Merrell Holberon Publishers, London. ISBN 1 85894 048 6)

012. kép M.C. Escher: Ascending and Descending (1960.) Lithograph. 285mm x355mm.

Forrás: <http://www.mcescher.com/gallery/lithograph/ascending-and-descending/>

013. kép Michelangelo: Ádám teremtése, (1508–12.), Sixtus-kápolna mennyezetfreskója (részlet)

Forrás: http://biblia.hu/a_biblia_a_magyar_kepzomuveszetben/az_ember_teremtese

014. kép Róma: Santa Maria Maggiore

Forrás: http://hu.wikipedia.org/wiki/Santa_Maria_Maggiore_bazilika_%28R%C3%B3ma%29

015. kép Anish Kapoor: Cloud Gate (2004.) Chicago

Forrás: <http://anishkapoor.com/110/Cloud-Gate.html>

016. kép Csáji Attila: rugó voltaire-*nek*

Forrás: <http://kepes.society.bme.hu/Tagok/Csaji/csaji.html>

017. kép Zielinski Tibor: Westminster Light (1998.)

(A szerző felvétele)

018. kép Zielinski Tibor: Trivio (2000.)

(A szerző felvétele)

019. kép Zielinski Tibor: Kapuk (2004.)

(A szerző felvétele)

Irodalomjegyzék

Bakos Ferenc, Idegen szavak és kifejezések kézikönyvtára, (Akadémia Kiadó, Budapest, 1994. – ISBN 963 05 6773 3)

David Crystal szerk. Cambridge Enciklopédia első kötet A-K. (Maecenas Könyvek Budapest, ISBN 963 9025 42 9)

Molnár Albert, Németh Lajos, Voit Pál, Művészettörténeti ABC. (Terra Kiadás, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961.)

Plinius: Parrhasiosz és Zeuxisz, Máthé Elek fordítása, A Nősténykentaúr / antik prózaírók (Európa Könyvkiadó Budapest, 1977. ISBN 963 07 1339 x)

Platón: Az állam

Arisztotelész: Poétika, (Lazi Kiadó, 2004. ISBN: 9639416754)

Leonardo da Vinci, A festészetéről (Trattato della pittura) (fordította: Gulyás Dénes, Lectium Kiadó, Szeged 2005. ISBN 963 9640 00 X)

Tasnádi Attila: Kiss István, (Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest 1982. ISBN 963 336 281-4)

R. L. Gregory, E.H. Gombrich, szerk. Illúzió a természetben és a művészetben, Roland Penrose, Az illúzió dicsérete / Térillúzió a szobrászatban. (Gondolat Kiadó Budapest, 1982. ISBN 963 280 489 9)

Herbert Read, A modern szobrászat. (Corvina kiadó 1971.)

Moholy-Nagy László, Látás mozgásban (felelős kiadó Beke László főigazgató, Műcsanak - intermédia ISBN 963 755 0941)

Mel Goodind szerk. Public:Art:Space - A decade of public art commissions agency, 1987-1997 (Merrell Holberon Publishers, London. ISBN 1 85894 048 6)

Giuseppe Arcimboldo (©1992 Benedikt Tashen Verlag GMBH, Hohenzollernring 53, D-5000 Köln 1, English translation: Hugh Bayer, ISBN 3-8228-9638-1)

Hamvas Béla, Arkhai (Medio Kiadó, Budapest, 2002. ISBN 963 9240 214)

Pavel Florenszkij, Az ikonosztáz (Typotex kiadó, Budapest 2005. ISBN 963 9548 66 9)

Szent Biblia II Móz.

Szent Biblia Jn.

Alois Riegl: A késő római iparművészet (ford: Rajnai László, Bp. 1989, Corvina kiadó,)

Jovánovics György: Test és tér a szobrászatban. A magyar Szobrász Társaság és a Műcsarnok közös előadássorozatának dokumentációja / [szerk. Bordács Andrea] ; [közrem. Rényi András]; [közread. Magyar Szobrász Társaság] ; [közread. Műcsarnok]

Lengyel András és Tolvaly Ernő szerk. Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény II. (A & E '93 Kiadó 2002.)

Csáji Attila (Körmendi Galéria, Budapest ISBN 963 04 9150 8)

Robert Lanza: Biocentrism BenBella Books, Inc. A szerző fordítása. (ISBN 978-1935251-73-3)

Baktay Ervin: India művészete (Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1958.)

M. Malmananger, Form as iconology: The spire of Sant'Ivo alla Sapienza (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, 1978.)

Artur C. Danto: A közhely színeváltozása (Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996, ISBN 963 8477 17 2)

Sólymos Sándor Dr. Habil: Projekció váltás a 19.-20. század fordulóján. Az idézett szöveg konzultáció eredményeként került a szövegbe.

Internet:

Platón: Az állam, 597b-598d, http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszeti/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=492&tip=0

<http://hu.wikipedia.org/wiki/Perspekt%C3%ADva>

<http://it.wikipedia.org/wiki/Trompe-l'oeil>

http://it.wikipedia.org/wiki/Julian_Beever

http://hu.wikipedia.org/wiki/Victor_Vasarely

http://www.kozterkep.hu/~162/bajcsy_zsilinszky_endre_budapest_illyes_antal_2006.html

http://www.kozterkep.hu/~19881/Muzsak_Budapest_1994.html

<http://artintelligence.net/review/?p=233>

http://en.wikipedia.org/wiki/Duane_Hanson

http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/esztetika_tap_alap/55_egy_modern_prhuzam_a_hiperealizmus.html

http://hu.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura

http://www.kozterkep.hu/~67/Macko_szobor_Budapest_1961.html#

http://hu.wikipedia.org/wiki/Tapint%C3%A1si_ill%C3%BAzi%C3%B3

<http://hu.wikipedia.org/wiki/Pareidolia>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Apophenia>

http://hu.wikipedia.org/wiki/Maurits_Cornelis_Escher

http://hu.wikipedia.org/wiki/Negyedik_dimenzi%C3%B3

http://en.wikipedia.org/wiki/Satire_on_False_Perspective

<http://www.mcescher.com/>

http://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Reutersv%C3%A4rd

[http://hu.wikipedia.org/wiki/Orosz_Istv%C3%A1n_\(grafikus\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Orosz_Istv%C3%A1n_(grafikus))

http://hu.wikipedia.org/wiki/P%C3%B3lya_Gy%C3%B6rgy

http://en.wikipedia.org/wiki/Harold_Scott_MacDonald_Coxeter

http://hu.wikipedia.org/wiki/Roger_Penrose

<http://hu.wikipedia.org/wiki/Anamorf%C3%B3zis>

[http://hu.wikipedia.org/wiki/Hans_Holbein_\(fest%C5%91,_1497%E2%80%931543\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Hans_Holbein_(fest%C5%91,_1497%E2%80%931543))

[http://hu.wikipedia.org/wiki/Santa_Maria_Maggiore_bazilika_\(R%C3%B3ma\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Santa_Maria_Maggiore_bazilika_(R%C3%B3ma))

http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth

https://hu.wikipedia.org/wiki/Koppenh%C3%A1gai_interpret%C3%A1ci%C3%B3

<http://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9regj%C3%A1rat>

http://hu.wikipedia.org/wiki/Leon_Battista_Alberti

Trevor Pateman, ANISH KAPOOR in the HAYWARD GALLERY (1998). (A szerző fordítása)

<http://www.selectedworks.co.uk/kapoor.html> utolsó letöltés: 2012.05.04

https://hu.wikipedia.org/wiki/Koppenh%C3%A1gai_interpret%C3%A1ci%C3%B3

<http://mek.oszk.hu/04100/04187/04187.pdf> XIII.fejezet):174

Nikola Tesla http://www.bibliotecapleyades.net/ciencia/esp_ciencia_universalenergy01.htm

<http://hu.wikipedia.org/wiki/H%C3%B3relm%C3%A9let>

<http://www.c3.hu/~acsorgo/projektek/narancs1.html>

<http://szvet10.blogspot.hu/http://szvet10.blogspot.hu/>

Dr Héjjas István előadása, 2100 Konferencia 2013.04.27, Paradoxonok a modern fizikában és a tudat kutatásban <https://www.youtube.com/watch?v=FOt3-IGQhJE>

http://hu.wikipedia.org/wiki/Test-l%C3%A9lek_prob%C3%A1ma

http://www.o-ws.hu/cikkek/tudatutatas/dr_hejjas-istvan_-anyag-es-tudat.html

<http://wiki.konfuciuszintezet.hu/index.php/Madhjamaka>

Michal Rovner: Against Order? Against Disorder? 50. Velencei Biennálé 2003.

<http://www.youtube.com/watch?v=IXX9xrDJt-8>

Kinematográfia:

47 Ronin (2013) rendezte: Carl Rinsch

http://www.port.hu/47_ronin/pls/w/films.film_page?i_film_id=132303

Eredet (2010) Inception, írta és rendezte: Christopher Nolan

[http://hu.wikipedia.org/wiki/Eredet_\(film\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Eredet_(film))

Mátrix (The Matrix) (1999) forgatókönyvet írta és rendezte: Wachowski testvérek

[http://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1trix_\(film\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1trix_(film))

Mementó (2000) írta: Jonathan Nolan, rendezte: Cristipher Nolan

http://www.port.hu/memento/pls/w/films.film_page?i_film_id=37796

Az élet játék (1999) (eXistenZ) írta és rendezte: David Cronenberg

<http://www.imdb.com/title/tt0120907/>

Csillagok között (2014) Interstellar írta: Jonathan Nolan, Cristipher Nolan rendezte: Cristipher Nolan

http://www.imdb.com/title/tt0816692/?ref_=nm_film_wr_1

http://hu.wikipedia.org/wiki/Csillagok_k%C3%B6z%C3%B6tt

Önéletrajz

Tanulmányok:

2004. Accademia di Belle Arti di Brera, Milano. (Erasmus ösztöndíjas tanulmányút)
2001-2004 Magyar Képzőművészeti Egyetem (DLA doktorandusképzés)
1999. Westminster Egyetem, London - „Kortárs Brit köztéri művészet: elmélet és fejlesztés”
1990-95 Magyar Képzőművészeti Főiskola – egyetemi szintű művészdiploma, (szobrász szak)
1985-89 Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola, Budapest
1983-85 Kossuth Lajos Öntőipari Sz.k.i. Csepel, Budapest.

Ösztöndíjak/díjak:

2004. Erasmus ösztöndíj, tanulmányút, (egy szemeszter) Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.
Janus Pannonius Tudományegyetem Képzőművészeti Alapítvány díja.
2000. M.Ö.B. Római Képzőművészeti Ösztöndíja, Magyar Akadémia, Róma.
1996-97. Budapest XXII. kerületi Önkormányzatának a képzőművészeti ösztöndíja.
1995. APEX alapítvány, Amszterdam.
1994. Prince's Trust, (Károly herceg alapítványa) London

Tagja:

- 2003.-tól a Nemzetközi Kepes Társaságnak, (Bp.)
1998-tól a Szobrász Társaságnak (Bp.)
1995-től a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületnek (Bp.)
1992-től a Fiatal Művészek Studiója Egyesületnek

Egyéni kiállítások:

- 2008 'Átlátszó igazság' V.A.M. Design Center, Budapest
2008 'Fény-Tér' Újlipótvárosi Galéria, Budapest
2007 Köztéri fényszobor makettjeinek kiállítása Balatonföldvári Művelődési Ház, Balatonföldvár
2000 „Straordinari Cortili” (Nytott udvarok) – Trivio, (Hármasút), Magyar Akadémia, Róma.
1999 „Katedrális II.”, Vigadó Galéria, Bp.
1999 „Soul-Body-Soul”, L.I.P.A. Gallery Washington, DC. USA.
1999 „She”, Art Windows Gallery, Washington, DC. USA.
1998 „Globális”, Merlin Színház Budapest.
1996 „Villanások” F.M.K. Galéria Budapest.
1995 Diplomakiállítás, Epreskert, Kálvária, M.K.F. Budapest.
1994 NA-NE Galéria, Budapest.
1993 „Felhők” E.L.T.E. Egyetemi Színpad Budapest.

Szűkebb csoportos kiállítások (válogatás):

- 2004 I. Kecskeméti Acélszobrászati szimpozion, KÉSZ. Rt. Kecskemét.
"Strade incrociate" (Útkereszteződések), Román Akadémia, Róma.
- 1998 Fémszobrász szimpozion, Szabadtéri Bányászati Múzeum, Tatabánya.
- 1997 Gulbenkian alapítvány galériája, Párizs.
- 1997 Fémszobrász szimpozion, Szabadtéri Bányászati Múzeum, Tatabánya.
- 1995 'B&B', Budapest-Belfast cserekiállítás, Budapest Galéria, Lajos utca, Budapest.
- 1994 'B&B', Budapest-Belfast cserekiállítás, Catalyst Arts, Belfast, Észak-Írország.
- 1994 Paksi Képtár, Paks.
- 1993 FMK. Galéria, Budapest.
- 1993 Törökfürdő, Budapest.
- 1992 „Gallery by Night” , Stúdió Galéria, Budapest.
- 1992 Magyar Intézet, Párizs.

Kollektív kiállítások, fesztiválok (válogatás):

- 2012 Fialat Magyar Kinetikus és Fényművészek kiállítása, A22 Galéria, Budapest
- 2010 „Torzió” Margitszigeti víztorony, Budapest
- 2009 „Designséta a szemétdomb körül – öko-design kiállítás” VAM Design Center Budapest
- 2009 Nemzetközi Kepes Társaság kiállítása, A22 Galéria, Budapest
- 2007 'Light workshop' A22 Galéria, Budapest
- 2007 50kettő V.A.M. Design Center, Budapest
- 2007 A Nemzetközi Kepes Társaság kiállítása, Kelet-Szlovákiai Múzeum, Kassa, Szlovákia
- 2006 A Szobrász Társaság kiállítása Dunaszerdahely, Szlovákia
- 2006 A Nemzetközi Kepes Társaság Kiállítása és szimpozion Lehtimäki, Finnország
- 2004 DLA-DLA kiállítás, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest.
- 2003-4 Wasser-Voda-Víz Osztrák-Szlovák-Magyar művészeti egyetemisták kiállítása Bad Fischau, Bécs Ausztria, Pozsony Szlovákia, Budapest.
- 2003 DLA kiállítás, Pécsi Galéria, Pécs.
- 2003 V. Nemzetközi Fény Szimpozion, Eger.
- 2002 Budapest XXII. kerületi művészek kiállítása, Dolo, Olaszország.
- 2002 Art Expo Friss II, Művészeti Malom Szentendre.
- 2002 DLA kiállítás, P60 (Artpool) Galéria, Budapest
- 2001 „Szobrászaton innen és túl”, Múcsarnok, Budapest.
„KAPU” Budapest, XXII. kerületi művészek kiállítása, Jazz Galéria, Budafok, Budapest.
- 2000 Nemzetközi Videófesztivál, Signal66 Médiaközpont, Washington DC. USA.
- 1999 „Hegyvidéki napok” Budapest XII. ker. fesztivál, MOM Művelődési ház.
- 1999 Renegade Arts Film Fesztivál, Arts Theatre Club, Soho, London.
- 1998 „Gyönyörök kertje” A Szobrász Társaság kiállítása Pest Center Galéria, Budapest.
- 1998 Westminster Katedrális kiállítóterme, London.
- 1998 Renegade-Scooter Film Fesztivál, Clink Wharf Galéria, London.
- 1997 Zenélő Szoborpark, Dunaújváros.
- 1996 „Instrumentum IV”, Dunaújváros.
- 1996 Art Expo, B.N.V., Budapest.
- 1995 Stúdió '95, Vigadó Galéria, Budapest.

- 1995 „Helyzetkép”, Múcsarnok, Budapest.
- 1995 Vajda Lajos Galéria, Szentendre.
- 1995 Art Expo, B.N.V., Budapest.
- 1995 Stúdió '94 - "Balzsam", Ernst Múzeum, Budapest.
- 1994 „Fény – Hang – Szín - Tér”, Dunaújváros.
- 1994 Stúdió '93, Budapest Gallery, Budapest.
- 1992 Stúdió '92, Ernst Múzeum, Budapest.
- 1991 „Tatarozás”, Múcsarnok, Budapest.
- 1991 Víztorony, Margitsziget, Budapest.

1996-tól dolgozik a Dream Team Táncszínházi csoporttal, a következő darabok látványmunkájában vett részt:

„Apokalitka” (1996), „Sörharcos” (1997), „Lolita drága” (1998)

1997-ben részt vett az Artus színtársulat „Portré C” előadássorozatán.

1999-ben Az OFF társulat előadta a „Hegyvidéki napok”-on (Budapest XII. ker. MOM Művelődési házban) a Katedrális II. c. szoborcsoport körül a műalkotás ihlette tánckompozícióját.

2004-05 kiállítás-szervezőként dolgozott az Ernst Múzeumban.

Publikációk:

2005 szeptemberétől 2007. augusztusáig az indulási oldal rovatvezetője volt a Magyar Alkotóművészeti Közalapítvány Mak-tár c. havonta megjelenő folyóiratának.

2012 Szobrászati technikák Portrék: mintázás, terrakotta és gipsz ISBN 978-963-278-242-3

2013 Sculptural techniques Potraits: modelling, terracotta & plaster ISBN 978-963-08-5762-8

Művei köz- és magángyűjteményekben (válogatás):

2009 „Tabernákulum” Sárossy Péter magángyűjtemény

2007 "Puttók városa" magángyűjtemény

2006 „Magányos torony” Kortárs Magyar Képzőművészeti Gyűjtemény, Dunaszerdahely

2004 „Lineáris Statisztika” – Európai Befektetési Bank, Luxemburg.

2000 „Dante sorozat” - Black's, Soho, London.

1997 „Vascsontváz” - Zenélő Szoborpark, Dunaújváros.

1994 „Spanyol vihar” - A ua Crag Gyűjtemény, Aranda de Duero, Spanyolország.

1994 „Lovacska” - Paksi Képtár, kortárs gyűjtemény.

Köztéri művek:

2006 Dr. Zielinski Szilárd portréja, (bronz) Mátészalka.

2004 „Souvenir” (hegesztett acél) KÉSZ. Kft. Kecskemét.

1996 Feszület, (zománcozott öntöttvas), Budaörs.

1994 Dr. Zielinski Szilárd portréja, (bronz) Műegyetem, Budapest.